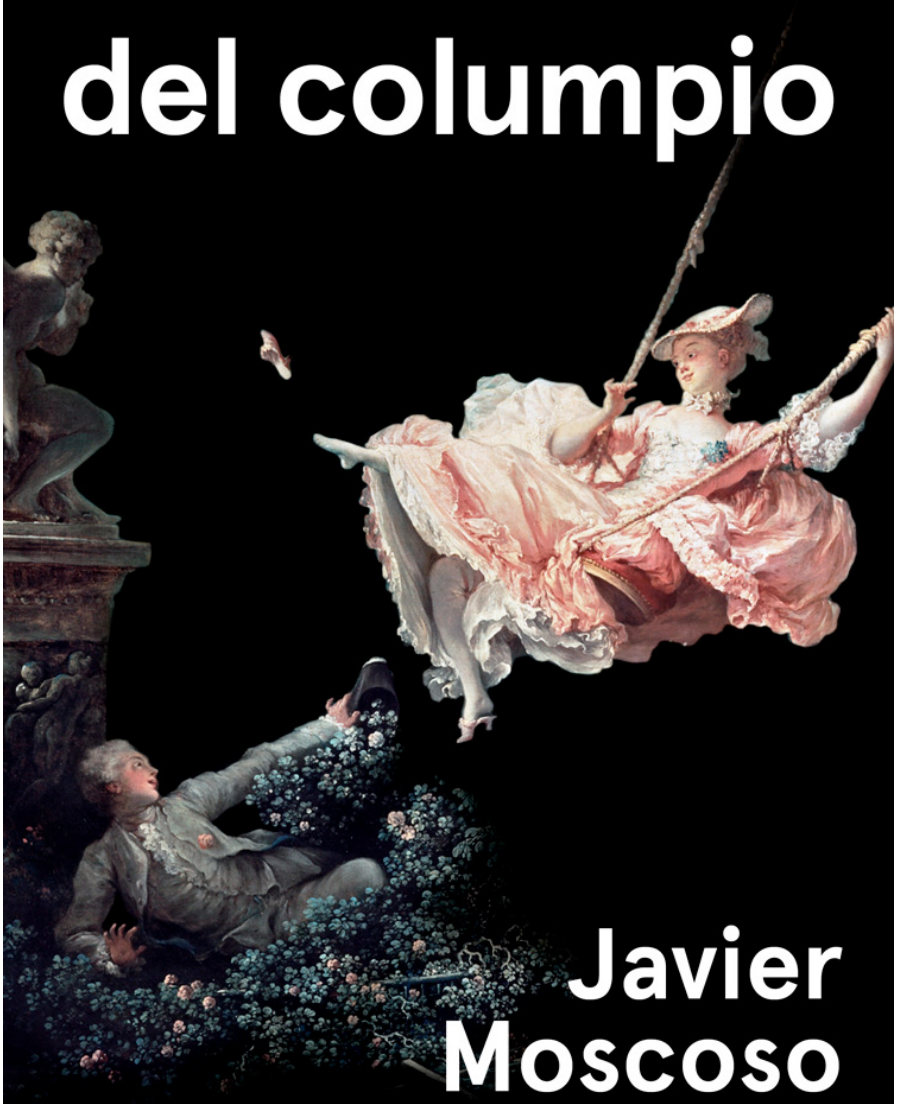
Historia del columpio



Javier Moscoso

taurus

Javier Moscoso

Historia del columpio

taurus

Para mi madre
Para mis hermanos

El columpio se humedece
con la lluvia fina del crepúsculo.

LI QINGZHAO

En el fango de vuestro desprecio yacía la estatua: ¡Pero su ley es precisamente que del desprecio haga renacer en ella vida y belleza viviente!

FRIEDRICH NIETZSCHE

INTRODUCCIÓN

En España, el columpio llegó al parque infantil en la posguerra, aunque tan sólo se popularizó después de la muerte de Franco.[1] Los chirridos de sus enganches, sus idas y venidas, formaron parte del paisaje de un país que se movía entre el desarrollismo y la pobreza. Muchos críos del tardofranquismo hicieron cola a su lado, sabiendo que sólo podrían disfrutar durante un tiempo de aquella sensación de liviandad. Mientras que a los pequeños había que empujarlos (o «darles», como se decía entonces), los mayores aprendieron a doblar y estirar las piernas al compás de la marcha, de modo que su movimiento corporal permitiera ganar altura y aumentar la velocidad. Los más osados llegaban a colocar la silla casi perpendicular al suelo, como todavía sucede en algunos rituales coreanos o en las competiciones estonias. El trajín hacía inevitables los accidentes. En los casos más graves, el columpio impactaba con fuerza en los pequeños que, ajenos al peligro, correteaban por todas partes. Tampoco escaseaban las miradas furtivas bajo las faldas de las niñas levantadas por el viento, más por curiosidad que por impudicia. Las pocas brechas y contusiones se fueron reduciendo con los años. En el Madrid de los ochenta, mientras el alcalde animaba desde el balcón del ayuntamiento al consumo de cánnabis, las autoridades comenzaron a mejorar los sistemas de seguridad. Más tarde sucedió que el suelo, antes de arena, con su correspondiente y eterno charco, pasó a cubrirse de un material capaz de amortiguar los golpes. También se añadió a las sillas una estructura para las piernas que, a modo de arnés, hacía mucho más complicado el vuelco. Estas modificaciones no alteraron lo esencial de una experiencia que descansaba, desde tiempo inmemorial, en la excitación del sistema vestibular.

La historia del columpio es la historia de una

resignificación. Con este artefacto ha ocurrido lo que con otras tantas cosas despreciadas por los adultos: que acaban en las manos de los niños. Sus orígenes mitológicos —¿pues hay acaso otros orígenes?— se remontan al momento en que la diosa Isis se columpió en el pene de su esposo muerto, que también era su hermano, bajo la forma alada de un milano. Conocemos esta historia a través del *Libro de los muertos* y de algunos otros papiros de la decimonovena dinastía. Hace ahora más de cinco mil años algunos elementos de este relato quedaron inmortalizados en los *Textos de las pirámides*. Lanzada al aire por la fuerza del amor —y, todo hay que decirlo, también por el pene de Osiris, cuya eyaculación hizo crecer las aguas del río, fertilizando la tierra—, la diosa de los mil nombres alcanzó las regiones del alto y el bajo Nilo (véase fig. 1 del álbum de ilustraciones). Desde allí cruzó el Mediterráneo, atravesó el mar Rojo y el golfo Pérsico hasta el antiguo reino de Kalinga, en el mar de la India, donde su culto se incorporó a las religiones brahmánicas. Fue en el Indostán, en el siglo XIII, donde el rey Narasingha Deva I (reinó *c.* 1238-1264) se hizo retratar encima de una tabla sostenida por dos cuerdas. Mucho antes, en algún momento del siglo V, en las cuevas de Ajanta, en Maharashtra, una mano había pintado a la *nāga* Irandati subida en un columpio (véase fig. 2). Del puerto de Orissa, el instrumento se expandió por el sudeste asiático, así como por las tierras de las sociedades nilóticas, en lo que hoy es Sudán del Sur, Uganda, Kenia y el norte de Tanzania.

Muy lejos del parque infantil, el columpio ha estado tradicionalmente asociado al sexo y a la muerte. Sus connotaciones sexuales llegaron a Roma en tiempos de Tiberio, a comienzos del siglo I. De aquellos años decadentes data la moneda de naturaleza erótica que el pintor y coleccionista Pirro Ligorio (*c.* 1510-1583) incluyó en la edición de uno de los textos más importantes de medicina del Renacimiento: la *Gimnástica médica* de Girolamo Mercuriale (1530-1606). «La moneda existe, pero no es erótica», decían los eruditos del siglo XIX. Lo cierto es que sí existe, sí es erótica y se conserva en la Biblioteca Nacional de París. Para aumentar la confusión, la misma imagen de una mujer columpiándose se utilizó para ilustrar la sala de los juegos del

Castello Estense, en Ferrara. El artefacto que los médicos del Renacimiento conocieron como *petauro*, y que el poeta latino Marcial (40-104) había comparado con un pene, se mantuvo apartado del humanismo sin dejar apenas rastro en las fuentes literarias.

En Europa, el columpio sobrevivió durante siglos en los márgenes de los manuscritos medievales, asociado muchas veces al mundo de la acrobacia, adonde había llegado probablemente a través del Asia central, transportado por comunidades indo-iranias. Los nobles de la Europa moderna lo redescubrirán a través de la porcelana de la dinastía Ming.[2] Los motivos de los jarrones y las cajas nacaradas incluían con frecuencia el *qiūqiān*, el instrumento que durante siglos sirvió de entretenimiento a las esposas, concubinas y sirvientas del Reino del Medio.[3] Al otro lado del Atlántico, los colonos americanos convirtieron el balanceo en un símbolo más del nuevo patriotismo: frente a la rigidez de la silla Windsor, decían, la libertad de la mecedora cuáquera. Antes había sido la hamaca precolombina que Colón (1451-1506) redescubrió en su primer viaje a las Indias y que la reina católica incluyó en las Leyes de Burgos. Al parque público llegará en el siglo XIX, sobre todo como entretenimiento para adultos. Como no podía ser de otro modo, los niños tuvieron que esperar rigurosamente su turno.

Este no es un libro sobre la infancia, sino sobre la humanidad. No es obviamente una historia *de* la humanidad, sino *sobre* la humanidad. Traza la historia de un objeto que, en mayor o menor medida, nos ha acompañado desde los tiempos inmemoriales de la China preimperial o desde las leyendas de la Grecia clásica. En puridad, no se trata de un único libro, sino de dos que, por economía de medios, se han encuadernado juntos y que, para hacer la lectura más amena, se leen al mismo tiempo. Por un lado, la historia del columpio atañe al estudio de un objeto que, pese a las modificaciones en su diseño, nos resulta perfectamente reconocible.[4] Algunas obras de Paul Delaroche (1797-1856) o del pintor angloamericano John George Brown (1831-1913) reflejan bien esta forma básica de un artefacto que, llegado el siglo XX, se fabricará, sobre todo en Estados Unidos, con los neumáticos inservibles de la creciente industria del

automóvil. Porque el objeto es bien conocido, no se trata aquí de desenterrar tesoros ocultos en las arenas, sino de explicar lo que se esconde ante los ojos de todo el mundo.[5] Nuestro estudio se ubica en lo que podríamos llamar una «*arqueología de lo visible*»: una disciplina que explora la trascendencia de las cosas cotidianas, las circunstancias que determinan sus usos, sus abusos y abandonos.[6]

Pero esta es también la historia de una experiencia: la que depende de la alteración de las estructuras anatómicas responsables de nuestros sentidos de la orientación y el equilibrio. Tanto desde el punto de vista de su materialidad como de la experiencia que desencadena, este libro intenta explicar qué hizo posible el uso general del artefacto, la obstinación con la que aparece en lugares y tiempos tan distantes. Desde el golfo de México hasta el sudeste asiático, desde el valle del Hudson hasta el del río Amarillo o desde el África negra al Báltico, el columpio pone en relación la danza del sol de los navajos con el balancín de los totonacas, o las leyendas de la Grecia antigua con las religiones brahmánicas. En la estela de otros académicos, queremos saber por qué culturas muy distintas comparten mitologías y rituales similares que involucran, en muchos casos, la fabricación de objetos funcionalmente idénticos. Para esclarecer un problema similar, el historiador Carlo Ginzburg comenzó por afirmar que los elementos universales de la cultura no pueden desligarse de las cualidades corporales a partir de las cuales se elaboran. Siguiendo en parte las intuiciones del filósofo Walter Benjamin, para quien la cualidad del relato dependía de su anclaje en la experiencia, Ginzburg se preguntaba por las similitudes formales que comparten diversos ritos euroasiáticos relacionados con el viaje al inframundo.[7] A la hora de acceder a los elementos propios de la brujería moderna, antes de su reconceptualización por parte de los inquisidores, este famoso historiador de origen italiano se vio obligado a hacer un recorrido histórico y antropológico por las fuentes más variadas del chamanismo. Terminó por reconocer, sin mencionarla, una deuda nietzscheana: la solución está en el cuerpo, decía, en la experiencia narrada del cuerpo.

La historia del columpio plantea un problema similar. Aquí

también nos preguntamos qué hace posible esa confluencia de expresiones simbólicas, esas cualidades transculturales que no parecen poder explicarse tan sólo a través del concurso de la biología y que, sin embargo, determinan el relato mítico y el proceso ritual. Este libro comienza allí donde acababan los dos de Ginzburg sobre brujería: en la experiencia del cuerpo. O mejor dicho: en la aceptación de la idea nietzscheana de que la cultura, en sus aspectos más primarios, es un síntoma del cuerpo. Pues de la misma manera que, para Ginzburg, el elemento aglutinante que hacía posible la brujería era el viaje al inframundo, o, mejor dicho, la experiencia narrada de la muerte, el tegumento de la historia del columpio es la opresión o, mejor dicho: la experiencia sentida, aún no conceptualizada, de la limitación física, comunitaria y social que el cuerpo siente como injusticia. Por este «sentimiento de injusticia» entiendo una experiencia estética, es decir, sensorial, que aflora, como lo hacen todas las experiencias culturalmente significativas, a través del concurso y mediación de la regla social y de la norma comunitaria.

Este libro comenzó a gestarse a partir de investigaciones previas sobre la historia de las pasiones humanas. Durante los últimos diez años, la historia de las emociones no solo se ha consolidado como disciplina académica, sino que ha colonizado otras ramas del saber, como la filosofía política, la sociología, la psicología social o las historias de la literatura y del arte. Esta expansión ha tomado tres caminos. En primer lugar, la investigación se ha encaminado al estudio de grupos emocionales complejos que, como el duelo, el dolor o la soledad, implican la movilización de un gran número de recursos afectivos, capaces incluso de modificar los umbrales sensoriales.[8] En segundo lugar, y en parte como resultado de este proceso, hemos ido reconociendo que no cabía distinguir entre una historia de las emociones, por un lado, y una historia de los sentidos, por el otro.[9] Por el contrario, el estudio histórico de las pasiones humanas debía tomarse en serio la corporeidad de la experiencia, buscando la relación entre la dimensión psicológica y la expresión somática de los afectos.[10] Finalmente, aparecieron los estudios de larga duración, interesados tanto en rastrear una misma emoción en contextos culturales distintos como en comprender sus

modulaciones históricas a lo largo de los siglos.[11]

Esta investigación se sitúa en el cruce de esos tres desarrollos: reivindica una historia de la experiencia, busca arrojar luz sobre la historia del sentido interno y, finalmente, lo hace desde un punto de vista histórico y transcultural. En las páginas que siguen, he querido esclarecer las condiciones que hacen posible la comparación entre experiencias psicofísicas que, aun siendo muy distantes en el tiempo o en el espacio, mantienen elementos comunes que no pueden explicarse apelando tan sólo a una condición biológica. Es importante comprender esto antes de seguir adelante, pues, en el caso de los seres humanos, la historia cultural sin cuerpo es tan inútil como la historia natural sin alma.

Por un lado, sería impensable no asociar el balanceo a un pasado evolutivo que los seres humanos comparten con otras tantas especies animales, incluyendo las sardinas del Atlántico norte y los delfines del Mediterráneo, de los que Plutarco de Queronea (*c.* 46-119) ya reconocía que gustaban de quedarse dormidos con el balanceo de las olas.[12] La excitación del sistema vestibular puede muy bien formar parte de un entrenamiento adaptativo dependiente de la herencia biológica. Quizá el columpiarse sea el vestigio de un pasado remoto, el resto emocional de nuestra condición animal. Los modernos etólogos saben bien del gusto de muchos animales por mecerse, comenzando, por supuesto, por los primates. El mismo conocimiento ya lo tuvieron los viejos europeos, de modo que, a partir del siglo XVII, los fabricantes de jaulas para pájaros añadieron un pequeño balancín, quizá con la intención de dulcificar los rigores de la cautividad. Conocedores del famoso refrán según el cual el pájaro encerrado no canta de alegría, sino de indignación, proliferaron los columpios en las jaulas del absolutismo.[13]

A principios del siglo XXI, el balanceo comenzó a relacionarse con las denominadas «*ondas cerebrales*» y, de modo más particular, con la basculación neuronal. La ciencia —que a veces no tiene más función que la de constatar lo que ya sabe todo el mundo— nos ha hecho ver que el mismo tipo de movimiento que permite acompasar el pulso cerebral y el latido cardiaco produce una forma de aletargamiento muy similar al desencadenado por la ingesta de sustancias

narcóticas. El incremento de las llamadas «*ondas alfa*» —aquellos pulsos cerebrales relacionados con el descanso y la meditación— explica por qué los niños, y muchos adultos, se duermen con el movimiento, por qué los autistas se tranquilizan mediante el balanceo o por qué el mecimiento ha funcionado como forma de terapia para el tratamiento de la demencia.

El caso, sin embargo, es que ni las neurociencias ni la etología permiten explicar los elementos culturales de la oscilación. El cuerpo humano es una estructura rítmica, pero eso no significa que la historia de la música haya estado por completo determinada por esa circunstancia biológica. La música, como el columpio, tranquiliza o excita por la imbricación corporal del ritmo. Pero eso no quiere decir que el ritmo por sí solo determine el contenido artístico de un concierto sinfónico. Por el mismo motivo, puede muy bien ocurrir que algunos seres humanos se columpien como si fueran monos, pero hasta ahora ni los monos ni las sardinas han edificado una mitología de la oscilación. Tampoco tienen rituales relacionados con esa práctica y, ni mucho menos, han sido capaces de componer una sonata.

«La costumbre de columpiarse ha sido practicada como un rito religioso o, mejor aún, mágico, en varias partes del mundo, pero parece imposible explicarlos todos de la misma manera», escribía el antropólogo James G. Frazer (1854-1941) en la tercera edición de *La rama dorada,* un libro publicado a comienzos del siglo XX.[14] En las ocho páginas que dedicó a este tema, este erudito escocés examinó veintiún casos distintos, en su mayor parte provenientes de Nepal, de Indonesia, de Pakistán, de Borneo y del subcontinente indio. Frazer citaba la festividad del Churuk Puja junto con los columpios erigidos en rituales krishnaístas, pero también en las fiestas del Eid al-Fitr, que ponen fin al Ramadán. Con algunas pocas referencias a los columpios estonios y lituanos —de la región entonces conocida como Livonia—, así como a las fiestas tradicionales de Grecia, Italia, España (Cádiz), o la fiesta del Tano en Corea, Frazer explicaba estos rituales a través de tres principios o funciones. La más simple de todas: el uso de la magia simpatética, según la cual cuanto más alto te columpias más alto crecerá el grano. La segunda, el uso

expiatorio del balanceo, utilizado para alejar el mal, ya sea en la forma de demonio, de espíritu o de enfermedad.[15] Finalmente, la celebración, mediante el columpio, de la llegada de las cosechas o las lluvias.

Durante los siguientes sesenta años, al pequeño opúsculo de Frazer se sumaron algunos otros estudiosos de la cultura que, de un modo u otro, intentaron arrojar luz sobre este asunto.[16] A pesar de todo, las dificultades señaladas sobre la naturaleza del balanceo siguen sin tener respuesta. Este libro defiende que, desde un punto de vista cultural, el columpio es, antes que nada, un artefacto simbólico. Durante el tiempo que dura el balanceo, cabe creerse otro y sentirse en otro sitio, ya sea el lomo de un caballo, el asiento de un coche o el palo de una escoba. El niño que, al columpiarse, se imagina subido en la cubierta de un barco o volando sobre una alfombra no podría estar más en lo cierto. Es un loco, desde luego. Pero no mucho más que las jóvenes atenienses de la Grecia clásica que, según veremos, comenzaron a columpiarse para no quitarse la vida, ni que los brahmanes tailandeses que, subidos en el gran columpio de Bangkok, pretendían alcanzar con la boca un saco de monedas colocadas a más de veinticinco metros de altura. La reiteración del movimiento oscilante permite hasta tal punto la creación de una falsa conciencia que la mayor parte de sus usos están relacionados con la figuración de quien se cree otro o piensa que se encuentra en otro sitio. El columpio, por supuesto, no es ni un barco, ni un coche, ni un río, ni un pene, pero puede adquirir el carácter de todos esos objetos. Esto lo sabe cualquiera que haya montado en coche o que haya subido en barco. Su movimiento puede simular tanto el acunamiento de un niño como el trote de un caballo.

En sus aspectos tanto lúdicos como ritualizados, el columpio es además un *refugio emocional*. El historiador William M. Reddy, que acuñó esta expresión, la entiende como «una relación, ritual u organización que proporciona una liberación segura de las normas emocionales prevalecientes; que permite la relajación de los esfuerzos emocionales, con o sin justificación ideológica; y que puede dejar de lado o amenazar el régimen emocional existente».[17] La historia universal del columpio, al menos hasta donde

es posible trazarla, sugiere que el artefacto tuvo una existencia escindida, alternando sus usos, esencialmente masculinos, ligados al juego, con sus usos, mayoritariamente femeninos, relacionados con el ritual. Esto es algo en lo que Frazer ni siquiera entró. Aun cuando todos los casos referidos en *La rama dorada*, a excepción de los rituales de muerte anticipada, tenían a mujeres como protagonistas, el asunto le pasó por entero inadvertido. Y no se trata de un detalle menor. En cuanto refugio emocional, el columpio proporciona una liberación de las ataduras físicas, comunitarias y sociales. Antes de que fuera relegado al parque infantil, la oscilación ha permitido cuestionar, históricamente, el régimen de jerarquía y abrir una grieta en situaciones y coyunturas emocionalmente opresivas.

Como quien busca consuelo en la poesía, el balanceo proporciona un espacio de acogida en cuyo interior cabe guarecerse de las inclemencias políticas, de las ataduras comunitarias y de las tragedias personales. Al mismo tiempo, el refugio también permite tensar la cuerda, estirar las posibilidades escénicas, imaginar otro mundo posible o denunciar los abusos de este. Es un espacio relacional, abierto a la improvisación, en el que podemos decir abiertamente que no aceptamos la convención social, que no queremos amar como lo hicieron nuestros padres o que no vamos a seguir las enseñanzas de Confucio. La trinchera desde la que organizar la resistencia afecta, por supuesto, a las preferencias personales y se presenta, sin duda, como resultado de la asfixia social. En los casos más primarios, como el que ahora nos concierne, se apoya en el cuestionamiento de las formas más básicas de ordenación del mundo de las que dependen cosas tan elementales como el arriba y el abajo o el adentro y el afuera.

Este libro comienza por trazar las líneas maestras de la antropología de la oscilación, las condiciones físico-biológicas de la experiencia. El vértigo, la desorientación, la angustia, la suspensión o el impulso son algunas de esas características. Las estudiaremos sobre todo en el contexto de las ciencias del siglo XIX europeo a lo largo del capítulo 1. La historia del columpio puede ser examinada desde campos complementarios, como la filología, la antropología o la

arqueología. Buscaremos algunas respuestas que esas tres ciencias han dado al uso y representación de los columpios en la Grecia clásica en el capítulo 2. En el 3, examinaremos los usos del columpio en la India y en el sudeste asiático. Será la primera vez en este libro que el columpio aparezca ligado a rituales de inversión, incluyendo los relacionados con el trasiego entre dioses y monarcas. Al mismo tiempo, será el momento de plantear algunos problemas teóricos sobre la relación entre el régimen de verdad y el régimen de relevancia. El capítulo 4 estará dedicado a la historia y la representación del columpio en China, donde las mujeres vuelven a adquirir todo el protagonismo. El jardín en el que se coloca el instrumento permite al mismo tiempo la emancipación y el refugio. En el capítulo 5 buscaremos la relación entre el columpio y los niños, sobre todo en lo que respecta a la historia del arte europeo y asiático. También exploraremos el contexto específico en el que se ubica el columpio en el ámbito del juego, si es que es posible distinguir en todo momento entre juego y ritual. En el capítulo 6, volveremos a los usos médicos o sanitarios de la oscilación y acabaremos, en el capítulo 7, con una discusión de la simbología sexual del columpio tanto en sus aspectos estructurales como funcionales.

1
LOS AFECTOS

VÉRTIGO

El sentido del equilibrio —el mismo que nos permite mantenernos erguidos y acomodar nuestra marcha a las condiciones del terreno; el mismo que configura nuestra posición en el espacio— fue ignorado en los tratados de la Antigüedad, así como en las decenas de representaciones y alegorías de los sentidos realizadas en el Renacimiento y el Barroco. Durante siglos, la relación del cuerpo con el mundo estuvo tan solo mediada por nuestra capacidad de oler, ver, oír, degustar o tocar.[18] La pretensión de que tenemos cinco sentidos, y solo esos, fue predominante en Europa, en América y en buena parte de Asia.[19] No hay nada extraño en ello, la distinción entre el arriba y el abajo o la derecha y la izquierda nos parece tan obvia que solo valoramos su importancia cuando la perdemos.[20] Como de los amigos de los que solo hablamos bien cuando ya han muerto, reconocemos las bondades de nuestros sentidos más integradores cuando nos hacen falta. No lo hacemos por capricho, sino porque el principio regulador de nuestro reloj vital, tanto como de nuestra brújula interna, no puede percibirse salvo mediante la intervención de una disonancia, a través de la producción natural o artificial de un fenómeno corporal desequilibrante.[21]

Desde comienzos del siglo XIX, las teorías de la percepción comenzaron a preocuparse de esas otras cualidades sensoriales diferentes de los sentidos clásicos. La sensación de dolor, por ejemplo, que más tarde recibirá el nombre de *nocicepción*, se asoció al sentido del tacto, mientras que la sed, el hambre o las ganas de orinar se estudiaron a partir del desarrollo de la endocrinología. En cierta medida, la medicina y la fisiología comenzaron a distinguir entre las formas de

acceder al mundo exterior y la percepción de los procesos que ocurrían, por así decir, de piel para dentro. Ahora bien, en lo que respecta al sentido del paso del tiempo o al del equilibrio —dos de los más estrechamente relacionados con nuestro estudio—, no quedaba muy claro en qué medida esas sensaciones hacían referencia a «lo de fuera» o a «lo de dentro». Tampoco parecía obvio además que fueran sensaciones meramente individuales o que no pudieran variar de acuerdo con el hábito o la costumbre.[22]

Entre los historiadores de la ciencia existe un acuerdo casi unánime de que el desarrollo de una fisiología de la orientación tuvo lugar a comienzos del siglo XIX de la mano del checo Jan Evangelista Purkyně (1787-1869).[23] Como otros tantos científicos de la época, este profesor de la Universidad de Praga alcanzó muchas de sus conclusiones a través del ejercicio, siempre heroico, de la autoexperimentación. Ya fuera sometiéndose a corrientes galvánicas, ingiriendo sustancias narcóticas, exponiéndose a grandes alturas, interrumpiendo su torrente sanguíneo o por medio de movimientos activos o pasivos, Purkyně se adentró en el laberinto del oído interno mediante la producción deliberada de mareos. Sabemos por su propio testimonio que, después de columpiarse durante una hora y media, sufrió una afección nerviosa que él mismo calificó de insoportable, con la presencia sistemática de náuseas.[24] Para llegar a semejante conclusión, el sabio checo había dispuesto una silla rotatoria suspendida por una cuerda; un artefacto no muy diferente al utilizado por aquel entonces para el tratamiento de diversas formas de locura y muy similar a las máquinas que comenzaban a popularizarse en los parques y en las ferias de Bohemia.[25]

Unos cien años antes de que este fisiólogo checo se adentrara en los meandros del oído interno, Julien Offray de La Mettrie, un médico con aires de filósofo (1709-1751), decidió publicar la que había sido su tesis doctoral. Su *Tratado sobre el vértigo* contaba con muy pocos antecedentes. Y La Mettrie lo sabía. Con anterioridad al siglo XVIII, la medicina tan solo disponía de algunas consideraciones del anatomista florentino Lorenzo Bellini (1643-1704), del médico romano del siglo I Areteo de Capadocia, así como del

anatomista inglés Thomas Willis (1621-1675) (a quien La Mettrie, por cierto, conoce pero no cita). Los tres habían dedicado algunas páginas a intentar esclarecer las razones y causas de este síntoma concomitante de tantos males y para el que se contaba con tan pocos remedios.

La Mettrie comenzó su estudio por la descripción de los síntomas. Quienes padecen vértigos, razonaba, se encuentran sometidos a la ilusión de lo que no ocurre y perciben lo que no es: «se creen caer del cielo a la tierra o elevarse hasta las nubes, girar como un tornado en el aire para precipitarse en seguida con todo el universo en el más profundo de los abismos».[26] Hay quien ve dos objetos cuando debería ver solo uno; otros se imaginan que los colores son más vivos de lo que realmente son. El carácter alucinatorio de esta terrible condición se deja sentir en la vista, desde luego, pero afecta también al resto de los sentidos. El oído se altera tanto como el olfato o el gusto: «Los músculos se relajan, las rodillas y el resto de los miembros tiemblan; el miedo es entonces tan grande que ataca al guerrero más intrépido o al filósofo más inquebrantable».[27] Quienes lo padecen caen al suelo, vomitan, no se reconocen a sí mismos o a sus más próximos; los párpados se elevan y descienden con rapidez. En los casos más graves, la respiración se altera y el cuerpo se agita con convulsiones y transportes violentos.

Aun cuando La Mettrie confunde los vértigos y los mareos con la embriaguez, la epilepsia y la apoplejía, intenta trazar la etiología del mal en cualquiera de sus variantes. Su investigación explora la sintomatología física, pero se centra sobre todo en los trastornos de naturaleza cognitiva. Esta alteración de la conciencia viene propiciada por una reacción emocional en la que el miedo del enfermo es el factor determinante. Dicho de otra manera: el mareo y el vértigo pueden desencadenarse por la mediación de una causa física, pero el estado de confusión en el que se encuentra la mente se produce como consecuencia de una afección emocional: el miedo.[28]

Con anterioridad a la obra de La Mettrie, los efectos alucinatorios de la oscilación se explicaron por medio de los denominados «espíritus animales»: unas entidades vitales que supuestamente ponían en relación las sensaciones del cuerpo

con los contenidos de la conciencia. En 1672, el mencionado Thomas Willis les dedicó todo un capítulo en su tratado sobre el alma de las bestias.[29] En esta obra pionera (cuyo título hoy nos parece tan extraño), este anatomista inglés consideró el vértigo como una pasión o malestar que ocurría en el encéfalo. Mucho antes de que a los filósofos del siglo XX se les ocurriera la gentil idea de que los seres humanos no éramos más que cerebros sumergidos en cubetas, Willis se sirvió de la misma imagen para explicar los efectos del movimiento oscilatorio o rotacional. Si agitamos un cubo lleno de agua, razonaba, y lo detenemos súbitamente, el agua continuará girando dentro del recipiente, incluso después de que el movimiento real del cubo haya cesado. Puesto que, al rotar o balancearnos, los espíritus animales ya no fluyen hacia los nervios, sino que se quedan en el cerebro dando vueltas, quien sufre de vértigo percibe erróneamente que los objetos giran, cuando no son nada más que los espíritus animales los que dan vueltas en su cabeza. La confusión, concluía Willis, es tan radical que el enfermo termina cayéndose, cubierto en la oscuridad. En un curioso juego de palabras, el anatomista explicaba que cuando las facultades fallan (*fail*), los afectados se caen (*fall*).[30] Caen, por así decir, dos veces. Se caen físicamente, desde luego, pero sus facultades intelectuales, que también fallan, les hacen caer en el error de pensar que son los objetos exteriores los que se mueven, cuando lo único que se agita es el interior de su cerebro perturbado.

Willis y La Mettrie tenían muchas diferencias. El inglés era un miembro fundador de la Royal Society, un médico reputado que ha pasado a la historia por sus contribuciones al ámbito de la anatomía cerebral, así como por su conocimiento directo del sabor dulce de la orina de los diabéticos. La Mettrie, por su parte, dedicó buena parte de su vida a tomar de aquí y de allá las pruebas fisiológicas necesarias para construir un sistema filosófico materialista, en su mayor parte plagiado. Ambos se sirvieron del estudio del vértigo con el propósito de comprender la conexión entre los fenómenos físicos y psíquicos, pero mientras que Willis consideraba que el vértigo era resultado de una perturbación de naturaleza nerviosa, La Mettrie lo hacía depender de una pasión, el miedo, desencadenada por una causa material.

Desde un punto de vista clínico, quizá no haya estudio más completo sobre los efectos de la oscilación que el que debemos al profesor Joseph Frank (1771-1842). Este médico vienés, que pasó una buena parte de su vida en Vilna, dedicó un capítulo entero al vértigo en el volumen correspondiente de su monumental tratado de medicina interna, publicado originariamente en latín en 1821.[31] El vértigo, para Frank, era «una percepción errónea, pasajera, por la cual los objetos, aunque estén quietos, parecen cambiar de lugar y moverse».[32] Las causas de este mal se encontraban en los lugares más insospechados, como el onanismo, el coito, la retención del esperma, el hambre o el sueño prolongado. Los cambios repentinos de la atmósfera podían producirlo, lo mismo que el viento del mediodía o el aire de las montañas. La insolación podía tener las mismas consecuencias que la preñez, y las hemorragias producir los mismos efectos que una diarrea. Algunos alimentos, como las almejas, las castañas, el perejil y los ajos, también eran responsables, lo mismo que el vino, sobre todo si estaba adulterado, azufrado o dulce. El café o la cerveza también podían ocasionarlo, lo mismo que las ventosidades, las aguas termales o las lombrices. En una lista casi interminable, nuestro médico incluía entre las causas el humo del carbón, de cal o de tabaco, los venenos narcóticos, la imaginación, los estudios y las vigilias, así como el mirar las cosas que dan vueltas, como los remolinos de agua o el salto de las ranas. Por supuesto, los mismos efectos podían conseguirse sometiendo al cuerpo a los movimientos de la navegación o del columpio, u otros igualmente extraños, como los estornudos violentos, las caídas y los golpes.

Pero si la etiología de los vértigos o sus variaciones nosológicas nos sorprenden, también lo harán sus remedios. La solución al denominado vértigo inflamatorio, por ejemplo, pasaba por la aplicación de ventosas en la nuca o de sanguijuelas en el ano. Si quien se marea es calvo, explicaba Frank, no debe salir a la calle sin peluca. En el caso del vértigo nervioso, recomendaba el uso de éter sulfúrico alcoholizado, corteza de quina, raíz de valeriana, simiente de mostaza negra, aguas de Pyrmont en leche tibia, electricidad o magnetismo. El propio doctor Sauvages, añade Frank en

nota a pie de página, confiaba en el excremento de pavo real para esos propósitos y otro médico, el doctor Amelunken, consideraba que no había nada mejor que el polvo de la deposición de ardilla roja, mejor hembra que macho, hasta el peso de un escudo, que se tomaría cada mañana en vino o en cerveza. También se refiere el caso de un vértigo curado por el sonido de trompetas.[33]

Cuando Frank comenzó a publicar su enciclopedia, el vértigo y el mareo habían adquirido un protagonismo inusitado, sobre todo a consecuencia del aumento exponencial de los viajes en barco, a caballo o en carroza. Algo más tarde comenzarán los problemas del mareo en el ferrocarril o en el automóvil. Ahora bien, puesto que no todo el mundo sufría las mismas desagradables consecuencias en las mismas circunstancias, muchos autores conjeturaron que el desequilibrio debía de tener su origen en la costumbre. Fue sobre todo Erasmus Darwin (1731-1802), abuelo del famoso naturalista, quien consideró que el vértigo era una expresión natural de la vida, una condición fisiológica que solo en casos extremos devenía patológica.[34] Al aprender a andar, escribía el sabio inglés, aprendemos a juzgar las distancias de los objetos. Del mismo modo, solo tomamos conciencia de nuestra perpendicularidad observando la posición erguida de las cosas que nos rodean.[35] El sentido de la orientación, razonaba Darwin, depende tanto del modo en el que aprendemos a relacionarnos visualmente con los objetos que no es extraño que nadie pueda caminar cien pasos derechos con los ojos vendados. Por el mismo motivo, muchas personas se marean cuando miran las cosas desde grandes alturas o cuando se fijan en pequeños objetos que, como los rombos que decoran una pared de papel pintado, podrían dar la apariencia de tener un movimiento aparente.

Si el sentido del equilibrio depende de la visión de objetos fijos, no puede sorprender que dudemos de nuestra verticalidad cuando vemos objetos en movimiento. Esto es lo que les ocurre a quienes se marean ante la visión de una rueda giratoria, o contemplando las fluctuaciones de un río.[36] El mismo fenómeno se produce cuando somos nosotros los que nos movemos. Solo el aprendizaje y la práctica diaria nos permiten reconocer que el movimiento de los objetos

cuando cabalgamos es solo aparente. Quienes carezcan del hábito de la equitación, concluía Darwin, no dejarán de estar confundidos. Padecerán los mismos males que afectaron a la armada de Napoleón cuando subió a sus tropas en camellos:

> La primera vez que un europeo monta en un elefante de dieciséis pies de altura y a cuya forma de moverse no está acostumbrado, los objetos parecen ondularse a su paso, de modo que con frecuencia enferma y sufre de vértigo. Cualquier otro movimiento inusual del mismo tipo tiene el mismo efecto, como montar en dirección contraria a la marcha en un coche de caballos, columpiarse en una cuerda, girar sobre una pierna, sentarse sobre el hielo, y mil otras cosas de ese tipo.[37]

El sentido de la habituación es de tanta importancia que cuando un paciente ha estado postrado en la cama durante mucho tiempo e intenta levantarse, lo más normal es que se caiga. Por último, puede también ocurrir que el vértigo sea resultado de la combinación del propio movimiento y el de los objetos circundantes. Esto es lo que ocurre en la navegación, donde el batir de las olas y la oscilación del navío acontecen de manera impredecible. El propio Immanuel Kant (1724-1804), de sedentarismo legendario, incluyó en su *Antropología* algunas reflexiones sobre los síntomas que él mismo había sufrido navegando de Pillau a Königsberg, en la laguna del Vístula, y que atribuyó, como muchos de sus contemporáneos, al movimiento oscilante de los ojos, causado por las olas.[38]

Para paliar los efectos, Darwin consideró que había dos caminos. Puesto que el mareo era el resultado de «los movimientos impredecibles para un alma distraída», sus efectos podrían evitarse por medio de la atención, y, más en particular, a través de la concentración de la mirada en un punto fijo.[39] Quien se columpia para distraerse se concentra para no marearse.[40] A su juicio, en consecuencia, lo mejor que se podía hacer para evitar los mareos del mar, los vómitos y los síntomas que seguían a esa forma de vértigo, era acostumbrar al cuerpo a los vaivenes. La solución al mareo del mar, como más tarde veremos, consistió en «amarinerarse», acostumbrarse mediante la danza o el uso del columpio al envite de las olas y al movimiento del barco.

Antes de embarcar, habría que columpiarse con asiduidad durante una o dos semanas para prevenir los efectos. De manera aún más radical, y por si el columpio no fuera suficiente, Darwin llegó a diseñar un artilugio que pudiera utilizarse para esa empresa.[41] Envuelto en una agria polémica en relación con el vértigo postrotacional, nunca llegó a poner en práctica su idea, que, sin embargo, fue utilizada más adelante para el tratamiento de algunas enfermedades mentales. No sabemos si su nieto, el famoso naturalista Charles Darwin (1809-1882), se columpió o no antes de embarcar en el Beagle —el barco en el que haría un viaje que cambiaría para siempre las ideas sobre el origen de las especies—, lo que sí sabemos es que, en una carta dirigida a su padre, Robert Waring Darwin, el creador de la teoría evolucionista escribía que, a su paso por la bahía de Vizcaya, «el sufrimiento que soporté a causa de los mareos está más allá de lo que alguna vez pude imaginar».[42]

Mientras que para La Mettrie el vértigo era causado por el miedo, Thomas Willis lo consideraba resultado de una afección nerviosa. Mientras que Joseph Frank lo interpretó o bien como una enfermedad, o bien como el síntoma de otros muchos males, Erasmus Darwin —y aquí no se puede ser más romántico— lo caracterizó como el efecto que los movimientos impredecibles producían en un alma distraída. En todos los casos, el columpio formaba parte o bien de los procedimientos mecánicos capaces de producirlo, o bien de las formas, igualmente mecánicas, de atenuarlo. Más allá de su estudio fisiológico, el vértigo se presentaba como una condición psicofísica que podía producir miedos o vómitos, que afectaba tanto al cuerpo como a las facultades intelectuales. Como la historia del columpio viene a confirmar, quien se marea siente lo que no existe y se cree lo que no es.

DESORIENTACIÓN

El lugar primordial que se otorga al pensamiento crítico del filósofo prusiano Immanuel Kant ha sido puesto en relación con la obra de uno de sus discípulos más señalados: Markus

Herz (1747-1803). Los historiadores de la filosofía conocen sobre todo la correspondencia que ambos mantuvieron con relación a los fundamentos de la denominada «filosofía crítica»: la que busca establecer los límites legítimos del conocimiento. Mucho menos conocida es la circunstancia de que Herz fue el autor de un enorme tratado sobre el vértigo que contó con una edición en 1786 y una segunda en 1791. [43] A pesar de que Kant recibió el manuscrito con cierto desdén, argumentando que no sufría de vértigos, Herz consideraba que el texto había surgido de conversaciones con su mentor, algunos de cuyos conceptos más programáticos sí parecían tener relación con el asunto del libro. En particular, Kant había hecho de la idea de «orientación» uno de los principios rectores de su pensamiento, tal y como había quedado patente en un texto, también publicado en 1786, en el que se preguntaba qué significaba eso de «orientarse en el pensamiento».[44]

A finales del siglo XVIII, la «orientación» estaba de moda como problema al mismo tiempo filosófico y social.[45] En la parte oriental de Prusia, el filósofo Immanuel Kant se mostraba partidario de la idea de que era necesario orientarse en el uso especulativo de la razón para no caer en el entusiasmo irracional de quien pretende resolver por medio de la fe lo que debería ser un asunto de la razón. Dicho de otra manera: en un barrio desconocido, no basta con que nuestro acompañante nos diga «creo que es por ahí», sino que habrá que disponer de una guía adecuada que pueda conducir nuestros pasos con rigor. Y lo mismo se aplica al concierto de las naciones. Ante la duda, no cabe anteponer la fe, sino que habrá que buscar el fundamento de la orientación evitando el entusiasmo.

En consonancia con su vena analítica, Kant partía del caso más sencillo de orientación, la geográfica, para ir avanzando a partir de ahí hacia la situación más compleja, en la que no solo desaparecen los objetos familiares, sino que los conceptos ya no se corresponden con ninguna intuición sensible. La información objetiva proporcionada por un mapa, por ejemplo, no servirá de mucho, a menos que uno sepa cuál es su posición inicial y relativa en relación con las especificaciones de este. Salimos de una boca de metro en una

ciudad que nos es desconocida y, pese a tener a la vista el nombre de las calles, debemos determinar, antes de nada, si la calle que buscamos, y que vemos claramente en el mapa, queda a nuestra derecha o a nuestra izquierda. «Incluso con todos los datos objetivos del cielo, yo me oriento geográficamente solo a través de un fundamento subjetivo de diferenciación», escribe Kant.[46] Para que los lectores sin formación filosófica no se pierdan y acaben desorientados, merece la pena intentar explicar esto con algo más de detalle antes de volver al tema del columpio.

Conviene comenzar por aclarar que este «fundamento subjetivo de diferenciación» del que habla Kant no es más que un sentimiento que permite distinguir, en nuestros propios cuerpos, la derecha de la izquierda y el abajo del arriba. Para llegar a esta interesante conclusión, el filósofo alemán se sirve de dos experimentos mentales muy similares en su diseño. En el primero se pregunta qué ocurriría si la bóveda celeste cambiara de repente de posición, de modo que todas las estrellas del oriente pasaran al poniente y viceversa. En ese caso, escribe, incluso el mejor de los astrónomos, si se deja aconsejar tan solo por lo que ve, y no por lo que siente, pasaría a estar irremediablemente desorientado. El mismo razonamiento rige para el tipo de orientación que Kant denomina *matemática*, es decir, aquella que nos ubica en cualquier espacio en general y no en un espacio geográficamente determinado. Imaginemos, en este caso, razona de nuevo Kant, una habitación completamente a oscuras. En una situación así, deberíamos ser capaces de orientarnos mediante el tacto si pudiéramos dar con un objeto familiar, cuya posición relativa recordamos en el conjunto de la habitación por la que nos movemos. Esto también lo sabe todo el mundo. Camino a oscuras por mi casa y al golpearme con la mesita del salón puedo determinar mi posición y encontrar fácilmente la salida. Supongamos, sin embargo, que alguien, para gastarnos una broma pesada, hubiera cambiado el orden de todos los objetos de la habitación, de modo que lo que estaba antes a la derecha se encontrara ahora a la izquierda, y al contrario. En este caso, como en el anterior, la orientación, explica Kant, solo será posible a partir de un sentimiento de diferenciación corporal, capaz de distinguir la

derecha de la izquierda. Me tropiezo con la misma mesa, pero siento que ahora está a mi derecha y no a mi izquierda, como solía. De ese modo, si fuera a conducir mis movimientos únicamente en función de lo que percibo, y se trata en este caso de una percepción táctil, nunca encontraría la salida. La naturaleza, sin embargo, me ha dotado de la facultad de orientarme en relación con mi propio cuerpo. Y de la misma manera que, al mirarme en un espejo, siento que mi derecha no está a mi izquierda (que es lo que veo), mi sentido del espacio descansa sobre ese sentimiento natural de orientación. Aun cuando Kant no entra a discutir en este contexto el fundamento subjetivo del paso del tiempo, el problema sigue siendo el mismo. O bien consideramos que tenemos sueño porque es de noche, y en consecuencia interpretamos nuestro ritmo de vigilia como el resultado de las condiciones contextuales, o bien consideramos, por el contrario, que tenemos un reloj interior, un ritmo circadiano diríamos ahora, que permite explicar, por ejemplo, por qué nos molesta que se modifiquen los husos horarios o por qué sufrimos *jetlag*, algo que desde luego Kant no hubiera podido experimentar nunca, por razones evidentes.

Aquí, como en otros casos, Kant sigue un camino ascendente, desde la orientación en contextos familiares, y nada más familiar que la orientación por las estrellas en el caso de la navegación de su época, todavía preocupada por la determinación de la longitud, hasta lo menos familiar, pasando por esa orientación meramente espacial, similar a la de quienes practicaban ese juego, muy de moda entonces, de la *gallinita ciega*. Con los ojos vendados, después de haber girado varias veces sobre nosotros mismos, y guiándonos tan solo por nuestro sentimiento del espacio y, al menos en parte, por los sonidos lejanos de nuestros compañeros de juegos, deberemos encontrar el camino para golpearles con la cuchara. Muy popular durante la Edad Moderna y el Siglo Ilustrado, el juego de la desorientación se practica en Europa con distintos nombres: *blind man's buff* en Inglaterra, *mosca cieca* en Italia, *colin-maillard* en Francia, *cabra-cega* en Portugal. Como en el caso del columpio, también se trata aquí de forzar el desequilibrio sensorial y producir una perturbación de la conciencia. Acompañado tal vez de

mareos, si la rotación ha sido muy rápida, el juego consiste en reorientarse una vez que se han perdido los referentes visuales. Hay que añadir entre paréntesis que, como en el caso del columpio, este pasatiempo también contiene una dimensión erótica. No es cosa de niños. Marearse, desorientarse, perder el pie y buscar a los compañeros de juego para golpearles con el palo de una cuchara puede parecer inocente, pero quizá no lo sea tanto.

Pero volvamos a Kant. Más difícil aún que encontrar al compañero de juegos, será encontrar a Dios o a cualquiera otra entidad de la que solo tenemos una idea especulativa a la que no corresponde ninguna intuición sensible. Aquí no hay palmadas, ni sonidos, ni risas. No hay nada de eso. Tampoco hay cuchara. En el caso de Dios, la orientación que el filósofo denomina *lógica*, aquella que versa sobre nuestra capacidad de encontrar nuestra ubicación y determinar nuestro camino en el pensamiento, debe atenerse al mismo principio o fundamento subjetivo, que no es otro que una necesidad no imaginada, sino estrictamente sentida, de presuponer y asumir lo que no puede presuponerse ni asumirse en función de criterios objetivos. De acuerdo con Kant, este sentimiento de orientación ha sido «implantado por la naturaleza y convertido en habitual a través de la práctica frecuente».[47] Dicho de otra manera, lo que denominamos «sentido de la orientación» es en parte innato y en parte adquirido. Nos ha sido otorgado por la naturaleza. Pero también es aprendido, pues, como una buena planta, ha germinado por el riego y se cultiva mediante la costumbre. Por supuesto que Kant no se refiere tan solo con esta idea a la orientación geográfica o matemática, sino a la que dirige nuestra mirada a aquellos objetos de la razón que, como la idea misma de Dios, no podemos dejar de pensar, pero tampoco podemos conocer. El sentimiento de orientación no es conocimiento, por supuesto. A nadie se le escapa que no hace falta saberse el nombre de las calles para no perderse, o que no es necesario recordar la posición de los árboles del bosque o su tipología botánica para encontrar la ruta. Se trata de un fundamento subjetivo que señala el camino y que permite distinguir la derecha de la izquierda y el arriba del abajo. Lo que no es poco.

Pero este sentimiento de orientación viene además con

sorpresa. No solo está a medio camino entre la naturaleza y la cultura, como acabamos de ver, sino que también está en la frontera de lo que podríamos considerar el carácter escindido del sujeto moderno. De nuevo, hay que apelar a la paciencia del lector sin formación filosófica para que no se pierda. Los secretos del columpio no son inescrutables, pero requieren, como sugería Darwin, una cierta atención incompatible con un alma distraída. El camino que vamos a emprender ahora no pretende anegar la lectura de este libro con la jerga de los filósofos, sino rastrear la senda que atraviesa el movimiento del columpio. Así que vayamos por partes. Con el carácter escindido del sujeto hacemos referencia a que, de acuerdo con el parecer de Immanuel Kant, que nos está sirviendo aquí de guía, tendríamos por un lado al ser humano como objeto de investigación empírica y, por el otro, al ser humano como fundamento de la experiencia. Mientras el primero, el yo empírico y determinado, puede ser objeto de estudio por parte de la antropología, de la psicología, del derecho o de cualquier otra de las ciencias humanas, el segundo, el sujeto determinante, que Kant denomina «yo trascendental», no puede ser objeto de conocimiento alguno, puesto que él mismo es el fundamento de todo conocimiento. No puede ser representado puesto que él mismo es el andamio sobre el que se apoya cualquier representación. En la lectura que Michel Foucault hizo de este problema se apresuró a señalar que no se trata de que el sujeto del conocimiento kantiano tenga, por así decir, personalidad múltiple, sino que hay una dualidad irresoluble entre dos formas diferentes de subjetividad. La una, mucho más prosaica, remite al conocimiento que cada cual tiene de sí mismo en cuanto que respira, come, se relaciona o ama. La otra, mucho más elevada, haría referencia a una conciencia de sí meramente intelectual. El yo trascendental no es objeto ni puede serlo de ninguna ciencia precisamente porque es el fundamento unificador de todo conocimiento. Tampoco podemos tener conocimiento directo de este principio unificador de nuestra conciencia, puesto que es lo que permite que seamos conscientes de nuestras percepciones.

Pero, se preguntará el lector, ¿qué tendrá todo esto que ver con el vértigo, con el mareo y con el columpio? La respuesta

es muy sencilla: el mismo balanceo que nos abre la puerta a los esquemas corporales que determinan nuestra orientación en el espacio también arroja luz sobre la forma en la que podemos acceder a nuestra subjetividad más integradora. Hemos visto cómo Kant distinguió entre un yo empírico y un yo trascendental. Este último no se daba en la experiencia, puesto que era la condición de toda experiencia posible. La posición de Herz, sin embargo, es que el columpio, o cualquier otro inductor del vértigo, nos permite tener conocimiento empírico del yo trascendental. Así que, quien se pregunte a estas alturas por qué a los seres humanos nos gusta columpiarnos y no sepa qué responder, siempre puede hacerlo de este modo: porque el columpio permite percibir el sujeto trascendental kantiano. He ahí una frase para poner de moda entre los niños.

Veamos esto con más detenimiento. Puesto que Markus Herz había sido uno de los discípulos de Kant, no sorprende que su libro más importante versara justamente sobre la desorientación. El doctor en medicina, a quien su mujer describía como «pequeño y feo, pero con una cara inteligente», abrió un frente de discusión que, aun tratando el mismo problema que su maestro, lo abordaba desde una óptica por entero diferente. En lugar de interesarse por las formas de orientación, Herz puso el acento en el fenómeno contrario. A su juicio, el estudio de los estados patológicos debía ser capaz de arrojar luz sobre ese sentimiento kantiano que Mendelssohn, otro discípulo de Kant, equiparaba al sentido común y que según el maestro de ambos estaba en el origen de cualquier forma de orientación: el yo trascendental. [48]

Herz comenzó por hacer algo novedoso. Frente a todos los que habían definido el mareo y el vértigo en relación con el movimiento de las cosas en el espacio, él se decidió a estudiar el problema en su dimensión temporal. La conciencia perturbada no resultaba de que los espíritus animales dieran vueltas en el interior del cerebro como si fuera el agua agitada en un cubo de limpieza, sino del efecto de una desproporción entre las percepciones de los objetos y el tiempo necesario para tomar conciencia de ellas. En contra de lo que pensaba Willis, que entendía el vértigo como un

fenómeno esencialmente físico, Herz lo consideraba, como La Mettrie, una enfermedad del alma, aunque, a diferencia del médico francés, no compartía que el miedo fuera el desencadenante.[49] El vértigo era «un estado de confusión que se producía por la representación demasiado rápida de sensaciones».[50] Si el procesamiento de esa información, razonaba Herz, tiene lugar demasiado despacio, el alma se aburre. Si, por el contrario, el ritmo es demasiado rápido, el alma se marea. Inscrito en una teoría sensualista, Herz consideraba que toda representación psíquica requería un tiempo o, más bien, un ritmo de procesamiento. Lo que quiere decir que, a través del estudio del vértigo, el alma comenzaba a comprenderse como un procesador o, de manera aún más precisa, como un sincronizador. El objeto de investigación seguía siendo el alma humana, pero mientras que Kant entendía que la condición de todo conocimiento no podía ser objeto de ningún saber objetivo, Herz sostenía, al contrario, que esas mismas propiedades podían intuirse a través del sentido interno.[51] Con ello contradecía una de las aporías del pensamiento kantiano que sugería que aquello que constituye el fundamento de toda representación, el principio de individuación, no podía ser objeto de conocimiento alguno. Tampoco estaba solo en el intento. Al contrario, a finales de siglo, Europa se pobló de comentarios y representaciones literarias y pictóricas del vértigo, que pasó a ser uno más de los atributos de la denominada «modernidad».[52] Mucho antes de la llegada del cinematógrafo en 1895, las mejoras en los medios de transporte hicieron de esta condición patológica uno de los rasgos del nuevo espacio de civilidad. El vértigo comenzó a presentarse en Europa, a partir de los últimos años del siglo XVIII, de tres maneras; las tres tenían que ver con la lectura que hacía Herz de ese estado, y las tres podían producirse artificialmente por medio del columpio o de cualquier otro procedimiento mecánico.

El primer lugar, el vértigo comenzó a relacionarse con el tiempo y, más en particular, con la velocidad. Con independencia de cuál pudiera ser su efecto desencadenante, el mareo parecía ser el resultado de la acumulación de impresiones sensoriales que el alma no podía procesar. Era esa misma acumulación de impresiones, antes que la

oscilación del cuerpo, lo que obligaba a la conciencia a esforzarse por mantener la atención, hasta el punto de que, llegado el caso, podía perder el equilibrio.[53] El vértigo podía asociarse a una conmoción cerebral, pero debía interpretarse sobre todo en términos psíquicos, por medio de una teoría de la cognición que ligara las representaciones al tiempo necesario para procesarlas. No solo los movimientos del tren parecían producir enfermedades nerviosas, también se argumentaba que la cambiante distancia de los objetos durante el viaje conducía de manera inexorable e inconsciente a la destrucción de materia orgánica.[54] Los efectos de la pandemia se dejaron sentir, sobre todo, al otro lado del Atlántico. La misma nación que había dado lugar a la popularización de la mecedora para tranquilizar los ánimos se vio inmersa en una forma de cansancio general a la que se dio el nombre de *neurastenia*.

En segundo lugar, puede que el miedo por sí solo pueda llegar a marear, como sugería La Mettrie, pero la mera presencia de una conciencia alterada por el vértigo también inspira terror. Con otras palabras: el miedo nos marea, pero el mareo también nos aterroriza. Esto es así porque se trata de una experiencia doblemente fantasmagórica. Por un lado, puesto que el alma no es capaz de procesar todas las percepciones sensibles, el vértigo sugiere la existencia de experiencias sensoriales no conscientes. No hay nada extraño en que la filosofía de tradición psicoanalítica encontrara una mina en el problema del vértigo y que el propio Freud se sirviera del columpio en sus estudios sobre la sexualidad. El vómito causado por el mareo no era, para el padre del psicoanálisis, más que el efecto físico del mecanismo de transferencia por el que se hacían presentes los elementos desapercibidos de la conciencia en el tiempo del acunamiento. Más tarde volveremos sobre ello. Por otro lado, el vértigo fue siempre acompañado de fantasmas y otros seres invisibles. Al tiempo que su historia y su mitología lo conectan con la muerte, la ciencia lo pone en relación con las figuras extrañas que aparecen como resultado de la excitación del nervio óptico.[55] En su discusión sobre el movimiento involuntario de los ojos, en la dirección contraria al sentido de la rotación, una vez que esta ha cesado, Erasmus Darwin

considera que el ojo se lanza a la búsqueda de *spectra*, que es el nombre con el que el naturalista nombra a las sombras voladoras que la retina persigue sin poder alcanzarlas nunca. Como los vértigos que se sienten en tierra después de haber estado tiempo embarcado o de un largo viaje en carroza, el movimiento ondulatorio nos hechiza.[56] La misma palabra alemana, «Schwindel», que utiliza Herz, está relacionada etimológicamente con la palabra «engaño» y, más en general, con la acepción de ver fantasmas o hacer creer a los demás en su existencia, que era lo que significaba la palabra «Schwindler» todavía en el siglo XVIII.[57] Hoy las redes sociales rebosan de vídeos en los que personas de los cinco continentes han grabado columpios que se balancean por sí solos. La historia del columpio embrujado, sin embargo, es tan antigua como la propia historia del más allá. Arthur Conan Doyle (1859-1930), el creador del famoso Sherlock Holmes, incluyó uno en su historia del espiritismo, del mismo modo que la fotografía victoriana, tan proclive a los retratos de difuntos, representó a algunas niñas, aparentemente muertas, subidas en columpios.

Finalmente, pero no menos importante, el vértigo se relacionaba con el autoengaño. Ya hemos visto de qué manera esa alteración de la conciencia se describía en términos de desequilibrio cognitivo. Quien se marea ve cosas donde no las hay y se cree él mismo lo que no es. Todos los estudios sobre el mareo anteriores a la obra de Herz lo refieren de ese modo. Se trata de un fenómeno ligado a las apariencias, en el que creemos subir cuando bajamos y bajar cuando subimos.[58] Como en los tiempos primitivos de la *Odisea*, la identidad personal aparece ligada al movimiento de las olas: «Como sobre el mar embravecido que, ilimitado hacia todos los lados, eleva y hunde, aullando, montañas de agua, se sienta un navegante en su embarcación, así se sienta, sosegado, en medio de un mundo de penas, el individuo, apoyándose y confiando en el principio de individuación», escribía el filósofo Arthur Schopenhauer (1788-1860).[59] Más adelante, el también filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) verá en esta confianza en la identidad personal el sueño apolíneo de la vida, la limitación armónica de una pasión que refleja el placer y la sabiduría de la apariencia.

Kant, por su parte, no se tomó demasiado en serio las opiniones de su discípulo. De hecho, habida cuenta de los dos meses que tardó en responder a la carta de Herz, podríamos decir que el tema de su estudiante más que vértigo le producía aburrimiento.

ANGUSTIA

La sala 216 del Statens Museum for Kunst, la más grande de las pinacotecas de Copenhague, está dedicada a la obra del pintor alemán Caspar David Friedrich (1774-1840) y al arte del romanticismo.[60] Allí nos reciben tres cuadros colgados de la misma pared. Entre un glaciar y un volcán, dos de los grandes temas de la pintura romántica, encontramos un pequeño cuadro de Jens Juel (1745-1802), uno de los artistas daneses más reconocidos (véase fig. 3). Esta escena campestre también alimenta el sentimiento de lo sublime. Los responsables del museo podrían haberla colocado igualmente al lado de un naufragio o un claro de luna. Aun cuando el motivo central es un columpio, el danés prefirió que el título hiciera referencia al promontorio del castillo de Sorgenfri, a trece kilómetros al norte de Copenhague, uno de los centros de esparcimiento de la burguesía local. Este hijo ilegítimo, amigo íntimo del naturalista ginebrino Charles Bonnet (1720-1793), con quien compartía el gusto por el estudio de las pasiones del alma, estaba interesado en el miedo como forma de esparcimiento. En la escena campestre sorprende la longitud de la cuerda en la que una joven se columpia sentada en lo que no parece más que una silla de cuatro patas, cuyo uso normal probablemente era otro. Como era corriente entonces, el impulso proviene de otro pequeño cordel, cuyo extremo descansa en las manos de un caballero que se oculta detrás de un árbol. La joven se agarra con fuerza a los brazos de la silla, ante la mirada atenta de una niña y su ama de cría. Nada extraño, desde luego, porque a la inestabilidad del artefacto y a la longitud de la soga se suma la amenaza de las maderas clavadas al pie del árbol, como lanzas dispuestas a atravesar el cuerpo en caso de caída.

A medida que avanzaba el siglo XVIII, la pintura europea

comenzó a explorar lo que podríamos considerar las cualidades dionisiacas del columpio. El miedo, por ejemplo, que el siglo anterior había definido como anticipación del dolor y de la muerte, pasará a servir de pasatiempo. Hubert Robert (1733-1808), el gran pintor de ruinas imaginarias, colocó a una joven que se columpia en una posición tan elevada que todos los presentes, incluyendo la escultura de Hércules que decora el jardín, debían esforzarse para divisarla (véase fig. 4). En una pieza similar de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), la altura alcanzada por la joven del columpio es tan desproporcionada que sus compañeras se sirven de un catalejo para poder seguir su vuelo (véase fig. 5). En ambos casos, el uso del artefacto se reviste de las cualidades románticas que, como los acantilados o los fantasmas de la literatura gótica, entretienen la conciencia a través de la evocación de un peligro.

Quizá no haya artista europeo que mejor haya sabido explorar estos temores que Francisco de Goya (1746-1828). Los lienzos y dibujos del pintor español manifiestan una evolución temática que va de la fiesta galante al deseo inconsciente y de la brujería al sexo descarnado. Su obra más famosa sobre el columpio es un óleo de 1779 que habría de servir de base a un tapiz (véase fig. 6) diseñado para el Palacio de El Pardo, en Madrid. Como en otros muchos cuadros similares, esta pintura, hoy en el Museo del Prado, recrea la peligrosa mezcla de los niños de la aristocracia con sus criadas y cuidadoras, así como, en el extremo, con los pastores que sirven para dar sentido a esta forma de carnaval inverso en el que, llegado el caso, los nobles se disfrazan de pobres, se divierten como pobres y se columpian como pobres. La escena está marcada por una desubicación social, por una forma de travestismo por el que las de arriba, pues se trata de mujeres, se divierten jugando a estar abajo, ante la mirada distante pero tal vez amenazante de los pastores que, a lo lejos, las observan.

En 1787, Goya realizó una versión distinta del mismo tema con ocasión de la decoración de la Casa de los Osuna, quienes, como buenos nobles *à la mode*, también querían una escena de columpio para su vivienda del campo. En la descripción de la obra, el pintor señaló que quienes miraban

de lejos a la joven que se columpiaba entre dos árboles «eran gitanos», un comentario que enfatizaba aún más la forma en que el instrumento propiciaba la confusión y, a tenor de los prejuicios de la época, también la eventualidad de un fatal desenlace. Para acentuarlo, el pintor no dudó en introducir un elemento disruptivo: el nudo de la cuerda que sujeta a la joven, quizá una metáfora de la virginidad, parecía estar a punto de romperse.

Todas estas imágenes nos ponen en relación con algunas de las características psíquicas del balanceo, como son el miedo producido por el vértigo o el temor a la caída. Los cuadros de Goya, como los de Juel o los de Robert, señalan de modo indiciario los elementos dramáticos de la oscilación, producidos como resultado del *attrezzo*. Este es un tipo de miedo que puede considerarse *geográfico*, al menos en la medida en que depende de las condiciones físicas sobre las que se ha instalado el columpio o del impulso que adquiere en su vuelo. Quizá incluso, como en el cuadro realizado por Goya, podríamos hablar de un *miedo matemático*, que sería aquel en el que los referentes sociales han sido maliciosamente intercambiados, de modo que los aristócratas parecen pastores que a su vez parecen aristócratas. El miedo a perder la virginidad estaría entonces tan justificado como el miedo a caerse. Junto con estos dos tipos de miedo, todavía habría que añadir un *miedo lógico*, que sería aquel que solo viene propiciado por la repetición misma del movimiento.

Las formas de orientación kantianas que veíamos en el epígrafe anterior están, cada una a su manera, relacionadas con una forma diferente de temor. En los tres casos, la desorientación va acompañada de un miedo a perderse, ya se trate de perderse geográfica, moral o éticamente. Por un lado, es verdad, el sentimiento de orientación, que es al menos en parte innato, se comparte con otras tantas especies animales. Por el otro, sin embargo, la experiencia misma de la desorientación es profundamente humana, tanto más humana cuanto más avanzamos en las cualidades abstractas de la experiencia y menos podamos remitirla a sus condiciones contextuales. Dicho de otro modo, mientras que el miedo a caerse tiene todavía elementos propios del atavismo animal, el temor a perderse moralmente o el temor a perder los

referentes éticos (el temor a perder a Dios, en la jerga kantiana) son profundamente humanos. Anclados en el cuerpo, sí; en la experiencia del cuerpo, pero profundamente humanos.

Esta última idea no es difícil de entender, pero sí de representar. Para dar cuenta de las consecuencias emocionales del movimiento infecundo habrá que ir hasta los límites de la representación figurativa, todo lo compleja que esta pueda llegar a ser, y adentrarse en las fronteras del dolor que surge de la indeterminación y de la «angustia», que no es sino la palabra adecuada para denominar al miedo que he llamado aquí, parafraseando a Kant, *lógico*: el que resulta de las cualidades mismas de la oscilación, con independencia de la longitud de la cuerda, de la fuerza del impulso o del temor a perder la honra.

Comencemos por reconocer que en el columpio no hay un plan ni, por lo tanto, tampoco hay nada como la realización de una idea. Se trata de un movimiento improductivo que no acaba cuando se alcanza objetivo alguno. En el juego del columpio no se marcan goles ni se alcanza el orgasmo. La vida de quien se columpia no se encuentra ni más ni menos realizada por el uso de la máquina, ni esta tampoco sirve para dotar de significado a la experiencia. La ausencia de un término medio que resuelva el problema (de encontrarse alternativamente arriba y abajo de modo reiterado) sugiere una forma de ansiedad diferente del miedo que produce la desorientación geográfica o social. Al contrario que el razonamiento dialéctico o analógico, la oscilación, que no puede decidir entre esto y aquello, y que además mantiene esa indecisión de modo reiterado, produce una forma peculiar de aflicción que denominamos «angustia». Esta emoción, antecesora ilustre de la ansiedad, fue profusamente estudiada por el filósofo, también danés, Søren Kierkegaard (1813-1855), para quien la vida era como un péndulo que se balancea hacia delante y hacia atrás sin encontrar reposo.[61]

Para Kierkegaard, dos eran las condiciones sobre las que se asentaba el sentimiento de angustia. Por un lado, quien vuelve se recuerda. Por el otro, sabe que ya no es el mismo. La captación de ese instante sublime en el que nos sabemos regresando de lo que fuimos y en el que nos enfrentamos a lo

que todavía no somos solo puede darse en los lugares más sombríos. De ahí que el ejercicio de la repetición también esté relacionado con todo tipo de visiones fantasmagóricas y espacios melancólicos.[62] A juicio de este filósofo, se trataba de saber si era posible, y cómo, volver a masticar lo que ya nos habíamos tragado, de pasar dos veces por el mismo sitio. La repetición confirmaba el valor de una felicidad que solo podrá mantenerse mientras el vínculo que nos une con lo pasado no nos agote ni el deseo del porvenir no nos consuma. Para montarse en el vaivén de la vida, en el columpio de la experiencia, se requiere, sobre todo, coraje: «El que no haya comprendido que la vida es repetición y que en esta estriba la belleza de la misma vida, es un pobre hombre que ya se ha juzgado a sí mismo y que no merece otra cosa mejor que morirse en el acto, sin necesidad de aguardar a que las parcas corten el hilo de sus días», escribía de manera solemne este filósofo.[63]

Que nadie busque en la obra de Kierkegaard una digresión sobre el columpio. La idea no es esa. Lo que sí encontramos en sus libros es una filosofía de la experiencia, entendida como la reiteración de un movimiento oscilante, ya sea la zozobra del mar o un coche de caballos: «La repetición es la realidad y la seriedad de la existencia».[64] Interesa la obra de Kierkegaard porque en sus textos eclécticos, en los que juega a partes iguales con la filosofía y con la vida, despliega una maraña de metáforas, de farsas y de poses relacionadas con el columpio: el movimiento del barco, el coche de caballos, el tren, pero también la bruma, el bosque, la adolescencia, el momento transicional entre la madurez y la infancia, se dan citan alrededor de una filosofía de la oscilación. El columpio no está presente, pero sí la «ambivalencia melancólica», la forma de sufrimiento sin objeto —tan propia de la adolescencia, pero también de la poesía romántica— en donde el pensamiento no puede detenerse, sino que se encuentra sometido a un balanceo continuo, a una aflicción profunda, interiorizada («reflejada» la llama Kierkegaard): la que no se deja atrapar fácilmente por un concepto porque se trata de una aflicción que no abate. Como el movimiento mismo del mar, como el oleaje de las pasiones, esta tristeza profunda produce vértigo y

desasosiego, hace que fluya la sangre desde el interior hasta que la piel alcanza el tono pálido y macilento de la despedida. «Lo que hace que esta aflicción no pueda representarse es que le falta la calma, que no toma una decisión, no descansa en ninguna expresión individual concreta», nos dice el filósofo danés.[65] De ahí que el movimiento ilusorio adquiera una figuración terapéutica basada en la reiteración, en el «cansino rotar de la rueca, en el sonido continuo que produce una persona que camine con pasos medidos de un lado a otro de una habitación». También podría haber añadido en la oscilación de la cuna, de la mecedora o del columpio. En todos estos casos, el movimiento exterior produce una forma de anestesia, una reacción química capaz de aletargar la conciencia de la desgracia y desvanecerla en una representación, falsa, de la aflicción, como un prisionero vigilado en una cárcel subterránea que vive allí año tras año con su monótono movimiento, que va y viene en su cubil, y que no se cansa nunca de realizar su corto camino.[66]

Aun cuando Kierkegaard se sirve de tres historias de amor y de tres mujeres para reflexionar sobre la inquietud de la angustia, no está interesado ni en el amor ni en las mujeres. Al menos no esencialmente. El drama no se desvela a través de lo que hoy se llamaría pomposamente «la perspectiva de género», sino que concierne a una pulsión mucho más primaria: la que nos ata a la confianza, la que atañe menos a una caricatura de la feminidad que a una pintura imperfecta del desasosiego. Quien se asoma a la filosofía de Kierkegaard y solo ve mujeres se comporta como quien se horroriza ante los adornos de un viejo reloj estilo Imperio sin prestar atención a los engranajes del mecanismo que le permiten dar la hora. Esos péndulos mecánicos no son ni femeninos ni masculinos. El drama de María Luisa de Beaumarchais (una de las protagonistas del libro) no compete a la mujer, sino a la humanidad: en el interior de esta figura desdibujada, de la que resulta de todo punto indiferente que sea alta o baja, importante o insignificante, hermosa o no tanto, la aflicción, que no encuentra su objeto, se alimenta de las paradojas de la voluntad: quiere y no quiere, sabe y no sabe; naufraga, una y mil veces, en un océano de incertidumbres.[67]

Veámoslo con algo de detalle. Inscrita en el contexto del drama burgués, la historia más o menos real de María Luisa de Beaumarchais fue la excusa de la que se valió Goethe para escribir una de sus piezas dramáticas de la que, posteriormente, se sirvió Kierkegaard para su estudio de la angustia. La historia gira en torno a la circunstancia de que el español José Clavijo se había al parecer prometido primero y después había abandonado a la hermana del escritor francés Beaumarchais. Exactamente igual que hizo el propio Kierkegaard con la joven Olsen, por cierto. El drama de María Luisa, de Lissette, es sencillo de resumir: Clavijo le prometió matrimonio. Clavijo la abandonó. Y, sin embargo, la aflicción es difícil de representar, pues este sufrimiento interior consiste precisamente en una inquietud que busca permanentemente su objeto sin encontrar descanso. Lissette le ama y le desprecia. El dolor proviene de una fluctuación constante, de una sucesión de imágenes en las que ninguna, por sí sola, permite atrapar la conciencia que se bate como el barco en las olas. A la manera del segundero de un reloj, la expresión exterior solo manifiesta el movimiento perpetuo de un mundo interior que no para quieto.

También para el compatriota de Kierkegaard y de Jens Juel, el pintor Vilhelm Hammershøi (1864-1916), se trataba de hacer visible lo invisible, de expresar la interioridad del movimiento oscilatorio del alma.[68] Hammershøi, que había estudiado con un primo del filósofo, comenzó por reducir la paleta de color para sumergirse en la posibilidad de representar ese dolor de la indeterminación. Aun cuando tampoco hay columpios en su obra, sus figuras, femeninas y normalmente de espaldas, se enfrentan a un escenario de puertas entreabiertas, de dudas y de sombras. El interior doméstico se presenta como una imagen especular del alma que adquiere los tintes de la incertidumbre y de la angustia; más aún, si cabe, cuando al carácter sombrío de las piezas unimos la pasión del artista por la reiteración sistemática del motivo. Lector de Kierkegaard, Hammershøi explora el mismo problema que ya estaba presente en la obra de Herz. En este caso, no se trata tan solo de tener conocimiento, aunque solo sea sensorial, del yo trascendental, sino de visualizar la tempestad que ocurre por así decir de piel para dentro.[69] El

artista debe enfrentarse a la difícil tarea de representar en un escenario estático el movimiento oscilante, como el que se produce cuando confluyen el amor hacia la persona amada y el dolor que causa su abandono. A la manera del juego de siluetas con el que Kierkegaard intentaba construir su «pasatiempo psicológico», de modo que lo interior solo podía reconocerse, parcialmente, a través de la sombra reflejada de su contorno, Hammershøi busca en los claroscuros del exterior las formas del interior, a través de la reiteración de una figura, femenina en este caso, que aparece y desaparece, dejando tras de sí una sombra de melancolía (véase fig. 7).

Algunos de los más conspicuos pensadores del siglo XX retomaron esta idea. Tanto para Walter Benjamin como para Georg Simmel la filosofía de la cultura dependía de la posición de un observador distraído que paseaba, para matar el tiempo, a través de los pasajes de los comercios, de las formas objetivadas de la cultura.[70] Ambos pusieron el acento en la cultura de fin de siglo y cada uno a su manera buscó la relación de las experiencias subjetivas con las emociones que producían ciudades como Berlín o París. Capaces de mezclarse en la multitud, su identidad estaba determinada por el espacio ambulatorio que transcurre entre el aburrimiento y el vértigo. Las raíces del *flâneur*, del observador que pasa el tiempo observando la oscilación de la conciencia, se adentran en el contexto de la literatura romántica. Es ahí, en los comienzos del siglo XIX, aun antes que en los del XX, cuando apareció ese paseante melancólico que debía elegir entre la angustia y el tedio. El escritor Charles Nodier (1780-1844) había utilizado la imagen para describir el mal del siglo y François-René de Chateaubriand (1768-1848) se sirvió de la misma idea para explicar el *vague des passions*. Con esa expresión decía referirse al estado al mismo tiempo físico y emocional en el que quedan las facultades del alma cuando se encuentran como encerradas, sin ejercer su fuerza más que sobre sí mismas, sin finalidad y sin objeto. *Le vague* de las pasiones, como la ola del mar (*la vague*), como el columpio, como el miedo lógico, bate sin propósito. Es un oleaje que refleja un estado pasional resultado de una falta de correspondencia entre un corazón lleno de vida y un mundo vacío.[71] Mezclando el

movimiento histérico de las olas con la melancolía del mar, Chateaubriand lo describía como un estado de confusión o incertidumbre emocional. Alfred de Musset (1810-1857) se sirvió de las mismas metáforas: eran tiempos en los que «las amantes nos habían traicionado, en los que nos calumniaban nuestros amigos y nos ignoraban nuestros compatriotas. Así que sentíamos el vacío en el corazón, y la muerte ante los ojos».[72]

SUSPENSIÓN

Antes de ponerse en movimiento, y someterse al trajín oscilante, el cuerpo debe abandonar el suelo. Tanto si es una acción voluntaria como si no, la imagen de un ser humano suspendido de unas cuerdas provoca no pocas incertidumbres. Pues de la misma manera que el dominio se manifiesta a través del gesto que clava en tierra la cruz, la espada o el estandarte, las piernas en el aire sugieren una forma de liviandad que, en un sentido literal, nos resta gravedad. Como bien lo sufren todos aquellos cuyos pies no llegan al suelo cuando se sientan en una butaca, las piernas desterradas se han ido asentando (valga la paradoja) como una instancia más de lo ridículo. Quienes se encuentran en esa situación pueden sentirse humillados con facilidad. Fuera de su carácter más dramático —del que la horca constituye la expresión más definida, pero no la única—, quien se cuelga vive, y a veces muere, a merced de los otros. Tan pronto puede ser objeto de chanza como de conmiseración. De ahí que la suspensión haya desempeñado un papel muy relevante en muchos procesos rituales relacionados con la reeducación por medio de la deshonra.

No hay nada extraño en que el columpio, hoy un juego de niños, haya podido utilizarse también como instrumento de tortura. Desde siempre, la suspensión del cuerpo ha formado parte del utillaje material con el que deshumanizar al enemigo y sancionar al culpable.[73] Una de las primeras apariciones de esta forma de castigo tiene lugar en la *Odisea*, el famoso poema de Homero. Después de acabar con la vida de los pretendientes, Ulises pidió a Telémaco que dispusiera

de las sirvientas que le hubieran ultrajado. En lugar de ajusticiarlas con la espada, el joven ató un cable a una larga columna y lo tensó de forma que «un nudo constriñó cada cuello hasta darles el fin más penoso». El poeta nos dice que, «tras un breve y convulso agitar de sus pies en el aire […], como si fueran palomas en busca de descanso», encontraron su lecho de muerte.[74] Esta comparación de las víctimas con palomas, cuya traducción latina utiliza justamente la misma palabra, *columba*, de la que se deriva tanto el columbario como el columpio, no puede pasar desapercibida. El columpio, la paloma y la muerte, que se dan cita por primera vez en los hexámetros de la *Odisea*, reaparecerán de nuevo en la Grecia clásica, en el mundo romano y en el Renacimiento. Tenemos evidencias tanto filológicas como arqueológicas relacionadas con un ritual de oscilación ligado a la inocencia, a la abundancia y a la muerte. En el capítulo 2 examinaremos con detalle el origen mitológico del columpio a tenor del suicidio por ahorcamiento de la pequeña Erígone. En la sección siguiente, volverá a aparecer la horca, como en el caso de Fedra, vinculada a la pulsión sexual insatisfecha.

Lo que ahora nos interesa no es la horca como forma de suicidio. Ni siquiera su carácter punitivo, sino sus cualidades simbólicas. No hay forma más radical de destierro. Sirviéndose de una cuerda, Telémaco puede ajusticiar a las sirvientas sin derramar una sola gota de sangre; sin que nada de ellas, ni siquiera sus pies, toque ya nada nuestro. Van a morir mientras patalean en el aire como palomas. En un solo gesto va a arrebatarles la vida y la humanidad. Las va a situar en un territorio desolado, si se permite el oxímoron, en el que ya no podrán compartir nada con nadie. El hijo de Ulises podría igualmente haberlas colgado de las manos, de los pies o la cintura. Podría haberlas dejado balanceándose en el aire, como advertencia. Si hubiera querido torturarlas, habría hecho lo mismo: las habría suspendido de una cuerda y hubiera dejado que sus cuerpos se agitaran mientras su peso desgarraba sus articulaciones. Podría incluso haberlas atado a una viga o haberlas clavado en un madero.

Mucho tiempo antes de que el columpio llegara al parque infantil, el cuerpo había sido sometido a formas muy diferentes de suspensión, ya fuera como parte de un proceso

ritual o de una sesión de tortura. Entre estas últimas, una de las más crueles recibió en Europa el nombre de *strappato*, garrucha o *tratto di corda*. Consistía en colgar al reo de una polea por medio de una cuerda que se pasaba por sus manos atadas a la espalda. Por la fuerza del propio peso, el acusado agachaba irremediablemente la cabeza, de modo que al dolor de la dislocación de los hombros se añadía la lógica del menosprecio. La Inquisición practicó con frecuencia esta modalidad de interrogatorio, alternándola con otras formas de suspensión inversa, en las que el hereje era colgado por los pies, cabeza abajo. En el caso de las mujeres, la denominada «cuna de las brujas», conocida en Norteamérica e Inglaterra como el *ducking stool* o *cucking stool*, consistía en un saco de tela gruesa en el que se introducía a la acusada, suspendiéndola entonces de la rama de un árbol por medio de una cuerda. En algunas ocasiones, el saco podía hacerse balancear en el cauce de un río, a la manera de un columpio, incrementando la sensación de ahogamiento.[75]

La historia del arte europeo de los siglos XVI y XVII contiene numerosos ejemplos de estos cuerpos vacilantes en el contexto de los procesos judiciales, así como, con más frecuencia, en el submundo del dibujo preparatorio. Muchos grandes artistas del Barroco prestaron atención a estos cuerpos suspendidos y oscilantes, vivos o muertos, ahorcados o atados. Las mismas prácticas también las encontramos en China y en el Pacífico, cuyas formas punitivas llegaron a Europa a comienzos del siglo XIX, a través de descripciones detalladas, y muchas veces embellecidas, de viajeros europeos. En la más conocida de todas ellas, el explorador George Henry Mason (1770-1851) daba cuenta, en 1801, de veintidós formas diferentes de castigo para crímenes menores de las que decía haber sido testigo directo (véase fig. 8). Para no perturbar la sensibilidad de sus lectores, no quiso incluir la descripción de las más sangrientas, pero no tuvo problema en enumerar las que a su juicio resultaban más livianas. Su texto fue ilustrado por el grabador John Dadley (1767-1817), y la plancha número 6, que Mason denomina «el castigo del columpio», consistía en suspender al acusado de los hombros y los tobillos. Para evitar su extenuación, dos oficiales elevaban periódicamente el cuerpo del convicto por medio de

una caña de bambú.

Junto con las formas punitivas, los europeos tuvieron también noticias de algunos rituales de purificación aérea a través del testimonio de exploradores del Oriente y las Américas.[76] En el relato de sus viajes por la India a mediados del siglo XVII, el explorador Jean-Baptiste Tavernier (1605-1689) describió por primera vez la acción de colgarse por medio de ganchos, ritual conocido en la India como *carak-puja* (véase fig. 9). Relacionada con las denominadas «muertes iniciáticas», no fue difícil encontrar similitudes con las danzas del sol de los navajos y de otras poblaciones de la América septentrional.[77] Mucho antes, el demonólogo Pierre Le Loyer (1550-1634), el *señor de la Brosse*, también se refería al columpio en esos términos. En su *Historia de los espectros* consideraba que la palabra *brandelle*, utilizada por ejemplo por Rabelais, se relacionaba con las máscaras que usaban los antiguos en sus banquetes, pero también con sus columpios y colgantes.[78] Explicaba este erudito que, tanto en la Antigüedad clásica como en el mundo chino, la purificación o expiación aérea se llevaba a cabo sirviéndose de balancines en los que se suspendían o bien aquellos que debían ser purificados, o bien las máscaras de sus rostros.[79]

Al contrario que la horca o el *strappato*, que no tienen gracia alguna, otras formas de suspensión aparecen con frecuencia en acontecimientos festivos.[80] Con las piernas hacia un lado, volando en el espacio a la manera de un ser que hubiera perdido el último rastro de solvencia: así representó el pintor español Francisco de Goya la figura del pelele en una obra de finales del siglo XVIII. La moderna etnografía ha dado cuenta sobrada del modo en el que este muñeco de paja, fabricado a tamaño natural, servía como entretenimiento a las jóvenes madrileñas durante el carnaval.[81] Como el propio columpio, el manteamiento formaba parte de un ritual de licencia en el que la población (femenina) proporcionaba al monigote (masculino) el mismo trato vejatorio que se daba por aquel entonces a los perros. A la costumbre arraigada en la España moderna de mantear a los chuchos en el periodo inmediatamente anterior a la Cuaresma, conocido como de *carnestolendas*, se sumó, a partir del siglo XVIII, la tradición de mantear el muñeco de un Judas,

al que previamente se había vestido con el adusto traje negro del siglo anterior. Tanto en su vertiente laica como en la religiosa, la fiesta tenía una clara intención denigratoria hacia el sexo masculino e iba acompañada, en muchos casos, de coplas satíricas de alto contenido sexual:

> *Estaba el pelele muy empelelao,*
> *se tienta lo suyo, lo tiene arrugao;*
> *lo da con el dedo, lo quiere bullir*
> *y el pobre pelele se quiere morir.* [82]

En una versión diferente de la escena, contenida en la serie conocida como los *Disparates*, Goya no solo representa a dos monigotes zarandeados por cinco majas, sino que esconde en el interior de la manta las figuras de un hombre y de un burro abrazados y agazapados.

Que el manteamiento haya servido como castigo o como recompensa (a los héroes deportivos, por ejemplo) no deja lugar a dudas sobre la pluralidad de los referentes emocionales de una práctica cuyo significado depende de circunstancias contextuales. Eso sí, el manteamiento deportivo coincide con el del carnaval en que, en ambos casos, la persona a la que se coloca en el aire representa y ostenta la autoridad. Los jugadores mantean al entrenador como las majas al funcionario judicial o, en el extremo, a sus padres, a sus hijos y maridos.

La misma profusión de referentes encontramos en el ámbito de la sexualidad. A partir de la publicación del *Malleus Maleficarum*, el tratado más importante sobre brujería publicado en el mundo moderno, la imagen de una mujer montada en una cabra, en una horca de aventar las mieses o en una escoba se hizo popular como forma de transporte aéreo. La habilidad de la que se servían para acudir por los aires al Sabbath formaba parte de sus prerrogativas y pactos sobrenaturales. En una de las primeras ilustraciones de lo que con el tiempo ha llegado a convertirse en un lugar común de la historia del satanismo, el discípulo de Durero, Hans Baldung Grien (*c.* 1484-1545) representó a una de esas brujas montada a horcajadas, y de espaldas, encima de una cabra voladora, con el palo de una horca entre las piernas. [83]

Ambos detalles son importantes. En primer lugar, la posición de la mujer encima del macho cabrío será una de las imágenes más determinantes del balanceo ritual a lo largo y ancho del planeta. La historia del columpio sería incomprensible sin este detalle no forzado, sin esta singularidad tan solo en apariencia insignificante. Adoptando la posición de íncubo, y no de súcubo, la mujer se abandona a una sexualidad sin propósito ni cortapisas. No es el objeto, sino el sujeto agente de su propio placer. Más tarde estudiaremos con detenimiento esta postura —que en el mundo latino pasó a denominarse *venus pendula conversa*— y sus relaciones con la historia del columpio. Centrémonos ahora, valga la redundancia, en el segundo elemento de interés: en el palo entre las piernas. Que se trate de una escoba o de una horca poco importa para el asunto que ahora tenemos entre manos.

En los años setenta del siglo pasado, el profesor Michael Harner sugirió que la llegada del palo a la entrepierna de la bruja tenía una significación mucho menos psicoanalítica de lo que podría pensarse en un primer momento. Podría deberse, argumentaba, al empleo de sustancias estupefacientes y de otros ungüentos de carácter alucinógeno, especialmente la atropina, que algunas mujeres se untaban por el cuerpo.[84] De ser así, la función del palo sería facilitar la aplicación de la droga a las membranas vaginales sensibles «para proporcionar la sugestión de cabalgar sobre un corcel, una ilusión típica del viaje de las brujas al aquelarre».[85] Quizá Harner tuviera razón. La antropología funcional, que siempre ha buscado una explicación racional para las conductas humanas más extravagantes, lo interpretó de ese modo, sin hacer la menor referencia al más que probable uso del palo como instrumento de enervación sexual (asunto este último en el que sí habían entrado los sexólogos del siglo XIX interesados en los jardines de la pasión heterodoxa, como se verá más tarde). De la manera que fuera, tanto si el palo servía como aplicador o como dildo —o, lo más probable, como ambos—, no fueron pocas las mujeres que decían volar, o creer volar, después de utilizarlo.

La representación más emblemática del vuelo de las brujas en su escoba fue obra también de Francisco de Goya (véanse

figs. 10, 11 y 12), quien las mostró a horcajadas sobre una escoba en uno de sus *Caprichos*. La bruja vuela porque se columpia, es decir, porque se cree lo que no es y se imagina lo que no ocurre, como el propio Goya también se acordó de representar en más de una ocasión y como expresa muy bien la lengua castellana, en donde el verso reflexivo *columpiarse* quiere decir también equivocarse. Se trata, eso sí, de una prerrogativa que aparece ligada a otros signos propios de la brujería, incluyendo por encima de cualquier otra cosa el viaje de ida y vuelta al mundo de los muertos.

IMPULSO

Algunas de las experiencias del balanceo, como el vértigo, la desorientación, la suspensión o la angustia, dependen de la distancia de la cuerda o de la frecuencia y ritmo de la oscilación. Pero nada sería lo mismo en la historia del columpio sin el impulso, sin ese golpe, ese *swing* del que en inglés proviene su nombre. Dos de las grandes novelas chinas de todos los tiempos, escritas durante la dinastía Ming, pueden servirnos aquí de punto de partida, con intención de tomar aliento. En *Sueño en el Pabellón Rojo* (1791), que los expertos juzgan como la obra cumbre de la literatura del país asiático, dos concubinas se entretienen con un columpio. El protagonista, Baoyou, se dirige a una de ellas y le dice que él puede empujarlas a ambas. La joven se niega airada y afirma que ya sabe cómo empuja él.[86] Al mismo tiempo, la que ya estaba columpiándose, Xieluan, pide que no le hagan reír, pues tiene miedo de caerse y romperse como un huevo. En ese momento, la escena se interrumpe, pues llegan las noticias del fallecimiento del anciano Jia Zhen. En la novela erótica *Jin Ping Mei* (1610), el columpio también se presenta como un instrumento de uso femenino que Dama Luna ha hecho instalar en el jardín aprovechando la ausencia del marido. Allí lleva a todas sus hermanas para recuperarse del cansancio que a veces produce la primavera. Como en el caso anterior, las risas están desaconsejadas: «No os riais mientras os estáis columpiando. La risa debilita las piernas y la catástrofe resulta inevitable». Un comentario profético, pues,

a la historia de la joven que cayó del columpio y, no sabemos cómo, perdió la virginidad, se suma la desgracia que acontece a una de las criadas. Glicinia, que así se llama, aprovecha su turno en el columpio para mostrar a sus compañeras las distintas formas en las que una joven puede impulsarse a sí misma. «¡Eso es lo que se llama columpiarse!», grita con entusiasmo Dama Luna. Poco después, su celoso marido la golpeará preso de cólera.[87]

Tanto en *Sueño en el Pabellón Rojo* como en *Jin Ping Mei*, el uso del columpio está mediado por el impulso. En los dos casos, aunque de manera mucho más explícita en la escena protagonizada por Glicinia, el columpio se asocia a un deseo que puede realizarse de distintos modos. Por un lado, no carece Baoyou de fuerzas (como sabemos por otras muchas circunstancias de la novela) para empujar a las concubinas y sirvientas de la familia. Por el otro, Glicinia es también muy capaz de darse impulso a sí misma, hasta el extremo de despertar la admiración de Dama Luna y la reprobación del brutal y celoso marido.

Escenas similares aparecen con frecuencia en novelas y cuentos de la literatura europea. En muchos casos, como en *La Regenta* (1884-1885) de Clarín o *Un día de campo* (1881) de Guy de Maupassant, las bondades de la oscilación dependen del exceso o la ausencia de ese movimiento inicial que pone en marcha la máquina. En el caso del pequeño cuento de Maupassant (1850-1893), como en el de la película de Jean Renoir (1894-1979) del mismo título, el autor normando asocia las diferentes formas de oscilación a la necesidad inicial de impulso. Contraponiendo la gracia de la joven Henriette a la molicie de Madame Dufour, Maupassant se detiene en las convenciones burguesas del amor, de modo que, mientras sucede que Henriette se columpia sola, la segunda solo alcanza a llamar de manera lastimera a su marido, que al final consiente en satisfacerla, más por obligación que por convencimiento. «Cipriano, ¡ven a empujarme!; ¡ven a empujarme, Cipriano!», exigía Madame Dufour. A lo que el marido —nos dice el escritor— «finalmente accedió con una pena infinita».[88] Para un hombre como Maupassant, que recibió el sobrenombre del «toro normando» por su afición al sexo, y que protestaba

airado porque sus compatriotas no sabían empujar a las mujeres (no en vano, él mismo las recibía ya desnudo y con el pene erecto), no había sexo sin impulso.[89] También en el caso de Clarín, el columpio aparece en el contexto de una disputa sentimental de alto contenido simbólico. En el capítulo XIII de *La Regenta* —una de las obras maestras de la literatura en lengua española—, el columpio sirve para dirimir la rivalidad entre Fermín de Pas y Álvaro Mesía por el amor de Ana Ozores.

Estas evidencias literarias señalan la naturaleza erótica de la oscilación. En el siglo XIX europeo, el columpio, que ya tenía su lugar en los prostíbulos, se populariza como instrumento de excitación sexual, ligado en parte a la simbología y la parafernalia de la pasión heterodoxa. Lo encontramos tanto en la literatura como en las artes visuales, a menudo envuelto en dobles sentidos y extrañas metonimias. El pintor angloamericano John George Brown (1831-1913), que lo consideró un motivo central de sus cuadros en distintas ocasiones, le dio a uno de ellos (véase fig. 13) el sugerente título de *¡Dame impulso!* La misma impresión tenemos de algunas de las fotografías eróticas que los hermanos Biederer realizaron en su estudio de París durante los años veinte y treinta del siglo pasado, ligándolo especialmente a prácticas de sumisión y dominación (véase fig. 15). En la Europa de finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX, los mismos columpios que ya colgaban en los cabarés de París también aparecen con frecuencia en la fotografía, ya sea de niñas o, con más frecuencia, de jóvenes embelesadas, extasiadas o iracundas. El pintor y escultor simbolista Max Klinger (1857-1920) se sumó a la moda y realizó un magnífico dibujo de una mujer oscilante, impulsada, como las brujas de Goya, por su propia vitalidad (véase fig. 14).

El impulso inicial del columpio siempre se ha relacionado con esta forma disimulada de promiscuidad. La industria del siglo XX lo utilizó con frecuencia como reclamo publicitario. La imagen de mujeres columpiándose en actitudes y posturas insinuantes inunda las cajetillas de cigarrillos, los calendarios y afiches o los envases de galletas y café. Como en el *Jin Ping Mei* o en el cuento de Maupassant, la joven que se columpia no hace más que mostrar, al menos desde el punto de vista

masculino, su disposición sexual, su deseo de apareamiento. La historia viene de lejos. En un texto conocido como *La enfermedad de las vírgenes* se describió por primera vez esa correspondencia entre la oscilación y el deseo que más tarde recibirá el nombre de *histeria*.[90] De acuerdo con Hipócrates (460 a. C.-370 a. C.), se trataba de una condición que, relacionada sobre todo con la retención de la sangre menstrual después de la primera regla, producía terrores tan grandes que quienes lo padecen «se encuentran fuera de sí, y parecen ver espíritus tan hostiles […] que a veces se ahorcan, más las mujeres que los hombres».[91]

La presión que sienten las víctimas de la histeria en su corazón adormecido hace que deseen con fuerza el nudo de la horca. Eso fue, precisamente, lo que le ocurrió a Fedra, en la conocida tragedia de Eurípides. Escrita en el 428 a. C., la versión que nos ha legado la historia no fue la primera del dramaturgo griego. Tiempo antes había producido otra, a la que llamó *Hipólito velado*. El título de esta primera versión se debía a que el joven se cubría el rostro ante la desvergonzada declaración de su madrastra, que le manifestaba su deseo carnal sin ambages ni rodeos.[92] A Fedra el amor le llegaba de repente, a la manera de una maldición o, más bien, de una pasión inmoderada e ingobernable. En la versión que Séneca realizó en el siglo I, la furia del amor que ardía en su interior afloraba como el vapor que exhala el Etna: «Ni el descanso nocturno, ni el profundo sopor consiguen liberarme de mi angustia», decía Fedra.[93] Más allá de la circunstancia notable de que tanto Eurípides como Séneca construyeran la tragedia sobre el (más tarde olvidado) deseo de la mujer, la pulsión sexual se representaba en ambos casos como una imposición a la que no cabía oponer voluntad alguna. La fuerza que rugía en el interior de la protagonista quemando sus entrañas —y que la llevará a denunciar (falsamente) a su hijastro de violación— no podía resistirse con gestos ni combatirse con palabras. Lejos de tratarse de una conducta obstinada, el deseo arrastraba sin resistencia, acabando con la vida como resultado de un furor inevitable.[94]

No hay nada extraño en que los grandes teóricos de la cultura de comienzos del siglo XX encontraran la pulsión del sexo y el deseo de la muerte en sus estudios sobre la

simbología de la oscilación. En sus *Tres contribuciones a la teoría sexual*, de 1910, Sigmund Freud (1856-1939) asociaba el balanceo a una sexualidad sin sexo que, una vez reprimida o sublimada, se manifestaba en las náuseas y los vómitos que muchos adultos sienten cuando viajan en tren o en barco. El médico austriaco estaba convencido de que la particular amnesia que nos impide recordar la pulsión sexual de la infancia dejaba huellas en la vida anímica de los adultos.[95] La angustia del ferrocarril, según Freud, no era más que una expresión sintomática de tipo neurótico. Como la succión, el mecimiento se encontraba tan cercano a la excitación sexual que los niños y las niñas lo buscaban de manera casi instintiva. Estas actividades, que tienen en los dos casos efectos adormecedores —como sabe cualquiera que haya intentado dormir a un niño meciéndolo después de haberle colocado un chupete—, buscan una forma de placer que carece por completo de referente sexual y de connotación moral. Eso sí, tanto el balanceo como la succión cumplen con las tres características esenciales de la excitación sexual. En primer lugar, nacen inicialmente como una función corporal relacionada con la sobrevivencia; en segundo lugar, no conocen un objeto sexual, no se dirigen a una forma determinada de sexualidad. Finalmente, su meta está relacionada con una zona erógena, en este caso con el placer producido por la excitación del sistema vestibular.[96]

A la hora de ahondar en la psicología del pudor, el sexólogo británico Havelock Ellis (1859-1939), que también estudió las connotaciones sexuales del columpio, lo colocó al lado del llamado «rapto de la novia» o del «mordisco de los amantes». Como los signos de los dientes, cuyas marcas podían rastrearse en *El jardín perfumado*, en el *Kamasutra* o en otras muchas compilaciones de educación sexual, los goces de la suspensión y del balanceo formaban parte, a su juicio, de la historia profunda del amor.[97] El artefacto era el equivalente físico del impulso autoerótico. Con esta palabra, Ellis se refería a todos los fenómenos de actividad sexual espontánea, desde la ensoñación al onanismo.[98] En el estudio de este tipo de fenómenos no bastaba tan solo con dirigir la mirada a las conductas visibles, pues muy bien podía ocurrir que, como en el caso de la mujer que descubrió

que había estado masturbándose durante años sin saberlo, hubiera una disociación entre la actividad y la interpretación consciente. Tampoco cabía plantear su estudio en el contexto de la moral puritana, ampliamente aceptada entonces, que ligaba la masturbación a los excesos de la civilización.

Ellis comenzó entonces por señalar la universalidad del fenómeno, no solo en el conjunto de las culturas o en los dos sexos, sino también en el reino animal: los monos, desde luego, pero también los caballos, los ponis, los toros y las cabras, lo mismo que las ovejas, los elefantes y los osos. Entre los diferentes pueblos del planeta, le parecía que los mayores logros del arte de la masturbación eran obra de las mujeres del Japón, que habían inventado unas bolas que se insertan en la vagina. Conocidas como *rin-to-nama*, consisten en una bola mayor, hueca pero con una bola más pesada en su interior, que, al moverse, produce un efecto vibratorio que puede incrementarse por el balanceo, ya sea en una mecedora o en un columpio.

Como instrumento masturbatorio, el columpio formaba parte del conjunto de objetos cotidianos que habían colonizado la vida sexual. En este punto, Ellis distinguía entre aquellos que se asemejan el órgano al que sustituyen y los que solo sirven para producir una pulsión sexual de naturaleza amnésica. Entre los primeros, las fuentes quirúrgicas —sí, quirúrgicas— dan cuenta de docenas de objetos recuperados de la uretra, de la vejiga, del útero o de la vagina. A los plátanos que (según Ellis) las mujeres de Hawái habían convertido en religión, había que sumar las verduras y hortalizas de las que se servían las chicas del campo. Ellis se hacía eco del siempre enigmático Mirabeau, quien mencionaba en su *Erotika Biblion* una cantidad ingente de utensilios. Junto con lápices y barras de cera para el lacrado de la correspondencia, los cirujanos de Europa recuperaron alfileres para el pelo de distintos grosores, agujas de tejer y tricotar, las cajas de las agujas, cepillos de dientes, botes de pomada, velas y cirios de grosores y tamaños diferentes, corchos, botellas y vasos. «No hace mucho», escribía Ellis, «hubo que sacar del fondo de una mujer el huevo de una gallina».[99] Curiosamente, no aparecen objetos perdidos en las profundidades del recto. En el extremo (nunca mejor

dicho), cualquier cosa puede convertirse en instrumento de placer. A las niñas en Francia, explica Ellis, les encanta subirse en los caballos de madera, menos por juego que por el placer implícito de la excitación. El palo que sujetan entre las piernas, razona, es el mismo en el que ya se sentaban las brujas a finales de la Edad Media. Es el mismo tipo de práctica que tiene lugar en algunos templos de la India, donde hombres y mujeres se columpian en parejas hasta alcanzar la excitación sexual. Sucede además que, durante el tiempo en que los hombres de estas aldeas deben permanecer ausentes, las mujeres tienden columpios «para consolarse de la ausencia de sus maridos».[100]

Entre los segundos, los que buscan producir una pulsión sexual, bastará con recordar aquí brevemente la relación de muchas máquinas oscilantes con la historia de las prácticas sexuales. Muchos instrumentos de balanceo tuvieron claramente esa función, muy similar a la erotización de la motocicleta en el conjunto del siglo XX. El llamado *chamber-horse* —un caballo portátil recomendado desde finales del siglo XVIII para aliviar todo tipo de males— no era más que la contrapartida material del *hobby-horse*. Esta última palabra provenía, en efecto, del palo de escoba acabado en cabeza de caballo que ha servido, durante siglos, como juguete a los niños de todas las sociedades ecuestres conocidas.[101] Pero aunque el término se refería, al menos en principio, a un caballito de madera y, por extensión, a cualquier forma de mantener la mente distraída (a un *hobby*), en el siglo XVII ya se utilizaba también con claras connotaciones sicalípticas. También aparece con intención erótica en muchas de las páginas de una de las novelas más famosas de la Ilustración: el *Tristram Shandy* de Laurence Sterne (1713-1768). Para este autor satírico, que se pasó media vida mareado, *riding a hobbyhorse* significaba, por supuesto, subirse a un caballito de madera, pero la expresión se utiliza en su obra más bien con el sentido de no descabalgarse de una idea, de mantenerse obsesionado u obcecado en una opinión. Una manía que, en no pocas ocasiones, estaba relacionada con una actividad sexual desenfrenada, como más tarde puso de manifiesto el escritor D. H. Lawrence (1885-1930) en algunos de sus cuentos breves.[102]

En todos los casos, se trata de instrumentos imitativos que se relacionan de manera estructural o funcional con la posibilidad de sustituir la monta de una bestia, el trote de un equino, el movimiento de las olas o los envites del sexo. El modo en el que el balanceo de la carne fomenta el entretenimiento del espíritu también se refleja en la obra médica del doctor Mandeville (1670-1733), famoso sobre todo por haber reivindicado los vicios privados en relación con las virtudes públicas. En el caso de la paciente a la que recomendó columpiarse «hasta que su piel se sonroje y su carne brille»,[103] el padre de la joven le preguntó, con humildad, si no sería preferible el matrimonio.[104] En francés de uso coloquial, la connotación sexual del columpio es mucho más explícita, puesto que *se branler* no solo quiere decir *columpiarse*, sino también *masturbarse*.[105] En español peninsular, la expresión vulgar «matarse a pajas» se relaciona con la esperanza de salir del tedio y del aburrimiento, con el *hobby* que, al menos en principio, no beneficia más que a quien lo practica. Y, en chino mandarín, el ideograma para referirse al impulso del columpio, *dang*, se pronuncia igual que la primera palabra con la que se nombra a una mujerzuela, *dang fu*.[106]

2
LA HORCA

EL MITO

La primera persona que se columpió en el Mediterráneo fue una mujer. Y no fue un juego. Desolada ante los restos de su padre, la joven Erígone tendió una soga en las ramas de un árbol y se quitó la vida. En su itinerario mitológico, el columpio atraviesa un momento dionisiaco relacionado con la violencia y con la muerte. La gran compilación de mitos y fábulas de la Antigüedad, la *Biblioteca* de Pseudo-Apolodoro —un autor que escribió entre los siglos I y II de nuestra era—, nos cuenta cómo el dios Dioniso concedió al padre de Erígone, Icario, el arte de fabricar vino y cómo la generosidad de este Boyero del Ática le costó la vida.[107] Según la versión más extendida de esta leyenda, los pastores con quienes Icario había compartido el vino lo ingirieron en cantidad tan abundante que, creyéndose envenenados, dieron muerte a su anfitrión. A continuación, escondieron el cuerpo y lo enterraron a los pies de un árbol. Horrorizada ante la visión de su padre muerto, la joven Erígone se quitó la vida. En uno de los pocos casos conocidos de animales suicidas, el perro también se dejó morir.[108] Fue entonces cuando Dioniso, según unas versiones, o la propia Erígone, según otras, lanzó un maleficio sobre las vírgenes de la ciudad, que comenzaron a suicidarse, colgándose del cuello. De acuerdo con Julio Higino, un escritor hispanolatino del siglo I, para evitar tan triste epidemia, las atenienses «instituyeron la práctica de columpiarse con sogas a las que añadían algunas tablas de madera, de modo que pudieran balancearse con el viento».[109] A esta práctica la denominaron *alétis*, en honor a la joven que salió en busca de su padre.[110] *Alétis,* que en griego quiere decir «vagabunda», era el apodo con el que se conoció a Erígone, al menos en algunas de las versiones del

mito. En griego clásico, Erígone significa «nacida al alba». Al mismo tiempo, la palabra griega *aiora*, «columpio», también hace referencia al nudo de la horca, el mismo nudo del que se sirvió nuestra protagonista.

De ser cierta esta versión de Higino, que vivió unos quinientos años después de los festivales atenienses que comenta, el columpio habría tenido lo que nuestros antropólogos denominan una función *apotropaica*. Mucho antes del surgimiento de la antropología funcional, el autor de la *Astronomía* se mostraba partidario de explicar las conductas humanas a través de un relato mítico. En el contexto de la cultura popular no faltan ejemplos de objetos o de gestos a los que las prácticas ritualizadas confieren un poder semejante. Cruzar los dedos o tocar madera para alejar el infortunio son gestos apotropaicos, del mismo modo que también lo es exclamar «¡salud!» cuando alguien estornuda. Al menos de acuerdo con la interpretación de Higino, el columpio fue, antes que nada, un objeto mágico, una máquina que permitía contrarrestar los efectos perniciosos de una maldición. El artefacto que hoy en día sirve para entretener a los niños no es una horca, pero fue como la horca. El balanceo no es la muerte, pero sirvió para evitar la muerte. En consonancia con esta leyenda, habría que concluir que el columpio aparece en la cultura del Mediterráneo como un instrumento relacionado con los principios básicos de la magia simpatética; forma parte de una práctica ritualizada capaz de conjurar un castigo por medio de un engaño.

Lo que sabemos de la versión de Erígone proporcionada por Higino proviene de otras tantas fuentes textuales que, en mayor o menor medida, remiten a la misma persona: Eratóstenes. Este sabio de Cirene (276-194 a. C.), de quien decían sus enemigos que siempre fue el segundo en todo, y a quien al parecer apodaban Beta para reírse de su incapacidad de ser el *alfa* de nada, no solo fue responsable del nacimiento de la cronología, sino que también escribió un poema sobre Erígone en el que ponía en relación a los protagonistas de nuestra historia con las constelaciones del cielo estrellado. Los historiadores de la ciencia están familiarizados con su obra porque debemos a su ingenio el primer cálculo aproximado del perímetro de la Tierra. La triste circunstancia

de que su poema se perdiera en el incendio de la biblioteca de Alejandría, de la que Eratóstenes también fue encargado, significa que solo podemos reconstruirlo con testimonios y fragmentos de otros autores y comentaristas.[111] Escrito, tal vez, en el reinado de Ptolomeo IV Filopátor, de quien Eratóstenes había sido maestro en algún momento entre el 222 y el 204 a. C., el poema, el mismo que Pseudo-Longino describió en su tratado sobre lo sublime como una obra maestra sin falta alguna, nos conduce, a través de una estela exegética, a dos espacios de ficción.[112] Por un lado, remite a lo que los antiguos llamaban «las estrellas fijas». Por el otro, se aproxima a lo que los románticos denominaron «los textos originarios». Aunque ninguna de estas dos cosas existen, ambas nos interesan por igual.

Comencemos por las estrellas. Interesado en los acontecimientos de la tierra tanto como en los del cielo, e influenciado al parecer por las doctrinas platónicas del *Timeo*, Eratóstenes colocó a los protagonistas de su poema en algunas de las constelaciones más importantes de la bóveda celeste: Icario en el Boyero, justo al lado de la congregación de estrellas conocida como el Carro; Erígone en Virgo y su perra, Mera, en Canis maior. Esta es la tradición que más tarde retomarán otros autores, como el mencionado Higino: «Por voluntad de los dioses, figuran entre las estrellas. Erígone es la constelación de Virgo, a la que nosotros llamamos Justicia; Icario es llamado Arturo entre las estrellas, y la perra Mera, por su parte, Canícula».[113] Los protagonistas de nuestra historia ocupan su lugar en el panteón zodiacal y allí permanecerán hasta el Renacimiento. En la Villa Farnesina de Roma, por ejemplo, Baldassare Peruzzi (1481-1536) realizó a comienzos del siglo XVI un extraordinario fresco de Diana y Erígone en el techo de la Loggia di Galatea (véase fig. 16), que no era sino un recorrido por las figuras del zodiaco. Caminando sobre una nube, acompañada de su fiel animal, y con el vestido desgarrado por las lágrimas, la joven todavía sostiene en la mano el trozo de tela de la que se valió para quitarse la vida.

Pero regresemos a la tierra. Cuando se pintan los frescos de la Villa Farnesina, los humanistas del Renacimiento ya son plenamente conscientes de la imposibilidad de asociar la

leyenda de Erígone a un único relato. Saben bien que, junto con la versión perdida de Eratóstenes, hay otra diferente, según la cual nuestra Erígone, en lugar de ser la hija de Icario de Atenas, era la hermanastra de Orestes, el hijo de Clitemnestra y de Agamenón. De acuerdo con esta versión, en parte popularizada por una tragedia (también perdida) de Sófocles, Erígone persiguió a Orestes hasta Atenas en busca de justicia. Después de todo, Orestes no solo había acabado con la vida de su propia madre, Clitemnestra, sino que había asesinado a Egisto, el amante de su madre, que era también, para desgracia de todos, el padre de Erígone. En el primer desenlace que conocemos de esta historia de asesinatos, adulterios y hermanastros, la joven se ahorca cuando Orestes es exonerado por el tribunal del Areópago. En el segundo, se consagra a la diosa Artemisa, de la que más tarde hablaremos. [114]

El humanismo se refirió a la leyenda de Erígone, en cualquiera de sus dos versiones, para explicar los orígenes del columpio. Pero también añadió otras tantas posibilidades. El español Rodrigo Caro (1573-1647), por ejemplo, remitía a Macrobio, un escritor y gramático del siglo IV, quien a su vez, citando a Quinto Cornificio, un autor del siglo I a. C., mencionaba que el columpio no se originó en Grecia, sino en Italia. Según esta versión, cuando el rey latino desapareció en su lucha contra los cerites, sus esclavos lo buscaron durante seis días por tierra y por el cielo y, sin poder hallarlo, inventaron los columpios. No contento con la versión de Macrobio, Caro también conjeturó que el artefacto podía ser una ejemplificación de la rueda de la fortuna, de modo que por su intervención pudiera contemplarse la inestabilidad de las cosas humanas «que ya suben y se encumbran, ya bajan con presteza e ímpetu, y lo que vimos levantado, en breve momento lo vemos caído y humillado».[115] Una opinión que venía, al menos en parte, sugerida por la descripción que hacía del *petauro*, un columpio romano, el escritor latino Juvenal en una de sus *Sátiras*.[116]

Erígone no es la única de todas las heroínas de la Antigüedad relacionada con el columpio. En sus *Cuestiones griegas*, Plutarco nos cuenta la historia de Charila y otras fuentes lo relacionan con Aspalis.[117] En el pequeño vaso

para el aceite, un *lekythos*, que se conserva en el Museo Metropolitano de Nueva York, la joven que se columpia ha sido identificada como Helle, hermana de Frixo.[118] Ni mucho menos es la muerte de Erígone, por ahorcamiento, única en su género.[119] Por el contrario, la vida de muchas otras mujeres legendarias del mundo antiguo acabó con esa peculiar forma de balanceo. Fedra, como vimos en el epígrafe anterior, utilizó ese procedimiento para quitarse la vida en la versión de la tragedia que nos dejó Eurípides. Lo mismo ocurrió en el caso de Yocasta, la madre (y esposa) de Edipo de Tebas. Como si fuera cosa de familia, Antígona, la hija de ambos, también se colgó de un árbol; así como Helena de Troya, al menos en alguna de las versiones de la historia.[120] En estos y otros casos, la soga era una forma de muerte que, siendo deshonrosa para los varones, la practicaban con frecuencia las mujeres. Las fuentes grecolatinas nos proporcionan muchos ejemplos. Diógenes Laercio (180-240), por ejemplo, el célebre compilador de la obra de los cínicos, señalaba cómo algunos de los más famosos partidarios de esa escuela paseaban a través de algunas jóvenes ahorcadas sin prestar la menor atención a sus cadáveres; quizá con la misma indiferencia que un transeúnte mostraría hoy en día ante un grupo de mendigos arrebujados en las aceras.[121] En el tratado que escribió ensalzando las virtudes de las mujeres, también Plutarco de Queronea explicaba cómo se había producido una epidemia de ahorcamientos entre las jóvenes de Milesia. Según su testimonio, el aire de la ciudad, que por alguna razón había adquirido una cualidad venenosa, provocó que las doncellas perdieran la razón y, deseando la muerte de la manera más extrema, hicieran los mayores esfuerzos por ahorcarse.[122] En este tipo de historias, al balanceo del cuerpo que cuelga del árbol se suma la errabundia del alma, que vaga sin descanso como consecuencia de la ausencia de un enterramiento digno. El árbol, por su parte, quedaba maldito para siempre. Pasaba a engrosar la clase de los *arbor infelix*, aquellos que no producirán nunca frutos o cuya sombra no formará parte de paraíso alguno.[123]

El mito del columpio se presenta a la manera de lo que el estudioso Aby Warburg denominaba una «fórmula emocional» o lo que el Johan Huizinga llamaba, siguiendo a Simmel, una

«forma de la vida».[124] La pervivencia de sus rasgos comunes no puede resolverse apelando a una historia originaria de la que las demás serían meros derivados. Los orígenes de nuestra máquina no pueden quedar fijados en ningún registro, puesto que se sitúan en la nebulosa de lo legendario, mucho antes de que existiera preocupación alguna por inscribir los acontecimientos en una cronología. Las variaciones de sus mitemas (los elementos constantes de un mito) no solo no remiten a una única fuente primitiva, sino que muestran una extraordinaria diversificación cronológica y geográfica. En el caso de la leyenda de Erígone, a los setecientos años que separan a Eratóstenes, que escribe en el siglo III a. C., de Nono de Panópolis, que lo hace a finales del siglo IV d. C., hay que añadir la circunstancia de que esta historia, en principio ateniense, se extiende desde las costas de la Hispania romana (donde probablemente vivió Higino) hasta el alto Egipto de Apolodoro de Alejandría.[125] El mito tiene lugar en la península del Ática, pero Eratóstenes, a quien debemos el primer relato completo, pasó la mayor parte de su vida al otro lado del Mediterráneo, en el norte de África.[126]

Por otro lado, sin embargo, hay que reconocer que las distintas versiones de la leyenda comparten rasgos comunes conectados por relaciones de semejanza. En todas ellas, aparecen el asesinato y el suicidio, la embriaguez y la abundancia. Ya sea hija de Icario o de Egisto, Erígone debe enfrentarse, dramáticamente, a la muerte de su progenitor. Su historia remite sobre todo a una experiencia estética, corporal, de la injusticia. La inocencia se mantiene a través de los distintos mitemas y, como una fórmula emocional, la oscilación permite conjurar el maleficio. Dicho de otra manera, el mito puede tener variaciones no porque haya una historia original, legendaria, de la que las demás serían interpretaciones o corrupciones, sino porque hay una experiencia compartida que se expresa a través de una gestualidad común condicionada por el cuerpo. No es la historia la que proviene de otra anterior, originaria, sino la experiencia la que se configura de acuerdo con esquemas que son, como el mismo sentido del equilibrio, en parte aprendidos y en parte innatos. Cuando nos enfrentamos a los

mismos miedos, echamos mano, en general, de las mismas formas gestuales.[127] De ahí que podamos encontrar variaciones de la leyenda de Erígone en otros muchos lugares, algunos insospechados.

De la misma manera que podemos, partiendo del relato, alcanzar los elementos comunes del columpio o de la horca, también podemos, al contrario, realizar el movimiento inverso, de modo que a través del estudio de la cultura material de la oscilación terminemos por encontrarnos con las mismas semejanzas. La palabra latina *oscillatio*, por ejemplo, siempre estuvo relacionada con unos objetos, llamados *oscilla,* que contenían relieves por ambos lados y que se colgaban de unos ganchos en los peristilos de las casas o en los árboles de los jardines. Los romanos los utilizaron sobre todo con ocasión de las Saturnalia (antecedente de nuestra Navidad), pero también de las festividades que bajo el nombre de *Feriae Latinae* tenían lugar en Roma. Estos objetos, de los que se conservan unos quinientos en distintos museos de Europa y Estados Unidos, fueron muy populares sobre todo a partir del siglo I.[128] Decenas de ellos debieron de golpear los unos contra los otros durante la sacudida del Vesubio en el año 79. Como en el caso de la leyenda de Erígone, y de la práctica instituida para evitar la maldición del suicidio, también los *oscilla* parecen desempeñar una función apotropaica, quizá para evitar el mal de ojo o para alejar a los espíritus de las viviendas. Su relación con el equivalente romano de Dioniso, con Baco, es además inevitable y aparece explícitamente mencionada en el libro II de las *Geórgicas* de Virgilio. El mismo poeta latino que había convencido a los romanos de sus orígenes griegos explicaba cómo los colonos emigrados de Troya se entretenían fabricando máscaras con las que invocaban a Baco, mientras suspendían de los árboles pequeñas figuras de terracota.[129] En los comentarios que realizó a la obra de Virgilio, Mauro Servio Honorato, un gramático del siglo IV, se adhirió a la misma opinión.[130] Sin haber podido encontrar el cuerpo de Icario, explicaba cómo las atenienses tendieron cuerdas y comenzaron a columpiarse con intención de expulsar el mal de sus cuerpos y sus vidas. La misma culpa que normalmente se limpiaba con el agua o con el fuego también podía eliminarse con el aire.

De acuerdo con la versión proporcionada por Virgilio, las almas de los antepasados, los manes, se encontraban suspendidas en el espacio, en la antesala del averno, expuestas a los vientos. Allí lavaban, en el profundo abismo, las manchas de su vida pasada.[131]

La función apotropaica del movimiento oscilante, tanto en la leyenda de Erígone como en los *oscilla* romanos, exhibe una naturaleza paradójica. Después de todo, el mismo gesto que nos libera del mal también nos obliga a tenerlo presente. Quien toca madera para conjurar el infortunio no sabe por qué lo hace, pero sí está seguro de que en algún momento, en tiempo inmemorial, la madera debía de servir para evitar el mismo peligro que hoy nos amenaza. De ese modo, el mismo instrumento que permite conjurar el miedo y que en principio nos aleja del peligro también cumple una función que podríamos considerar *histórica*. Se trata de una función paradójica en la medida en que alimenta el recuerdo de un acontecimiento que, en puridad, querríamos olvidar. Esta particular dimensión temporal del columpio y, por extensión, del tiempo mítico, que es propiamente un tiempo fuera de la cronología, parecería estar en las antípodas de la historia, esa disciplina que se ocupa de fijar acontecimientos singulares en una línea temporal. Primero fue esto; luego fue aquello. En el mejor de los casos, «esto» y «aquello» se relacionan a través de una subjetividad que se ve afectada por ambos acontecimientos. Esa subjetividad puedo ser «yo», puede ser «usted», puede ser una clase social, una tribu, un pueblo, la nación, o el espíritu absoluto. Tanto da. La interpretación histórica del mito se encuentra siempre sometida a estos vaivenes interpretativos, al menos en la medida en que intentamos hacer entrar en una dimensión lineal lo que claramente no encaja en ese esquema, que es algo así como si quisiéramos hacer pasar un cuadrado por un círculo. Por el mismo motivo, el mito, al contrario que la historia, no está pensado para propiciar el olvido, como la historia, sino para forzar el recuerdo de lo que, en justicia, querríamos haber olvidado.

Mientras que en el epígrafe anterior hemos intentado desentrañar los arcanos del relato mítico, habrá que ver ahora hasta qué punto el columpio se relaciona con una acción ritual. Los historiadores de las religiones han tomado con frecuencia esta dirección: si no podemos explicar las conductas a través de las creencias, tal vez podamos, al contrario, dar cuenta de las creencias a partir de las conductas. Gracias a un solo comentario de Calímaco (301/305-240 a. C.), un poeta cirenaico, ha pasado a ser costumbre situar la práctica del columpio en la Atenas clásica en el marco de unas festividades de carácter dionisiaco conocidas como *antesterias*, las mismas que comentaba Higino para explicar el origen del columpio.[132] El ritual del balanceo, denominado *aiora*, para el que Higino había encontrado una función apotropaica, tenía lugar el segundo o tercer día de esta festividad primaveral, alrededor del 12 de febrero. Tomando como punto de referencia un vaso de figuras rojas del tercer cuarto del siglo V a. C., el historiador de las religiones Walter Burkert explicaba cómo «lo que para nosotros es un recreo sin ningún misterio, para los atenienses […] revestía un carácter solemne».[133] Como en muchas otras zonas geográficas a lo largo del planeta, también en la Grecia clásica el columpio era una actividad altamente ritualizada que solo podía llevarse a cabo en momentos del año determinados y después de las correspondientes sanciones. En la pequeña jarra [*chous*] a la que hacía referencia Burkert, dos jóvenes cubrían un columpio con vestidos y ornamentos mientras derramaban perfumes y pócimas en un fuego en apariencia sacrificial (véase fig. 17).

Todos estos preparativos nos ponen sobre aviso de que estamos ante una práctica de cierta importancia, por más que su significación profunda se nos escape. La evidencia material no solo es limitada, sino que presenta atributos particulares que complican su comprensión. Los arqueólogos han conseguido desenterrar unos diez o doce vasos decorados con columpios, tanto de pinturas rojas como negras, fabricadas entre los siglos VI y III a. C. Las imágenes de estos columpios se parecen, es verdad, pero cada una de ellas presenta características propias. La jarrita que se conserva en el Museo

Arqueológico Nacional de Atenas (véase fig. 18), por ejemplo, coincide con la que acabamos de comentar en que ambas proporcionan información sobre los momentos previos al balanceo, pero ahí acaban todas las similitudes. En la de Atenas, dos jóvenes, un hombre y una mujer, se dirigen hacia un columpio en el que un niño descansa acompañado de una figura masculina.[134] Este es, por cierto, el único vaso griego en el que un niño, y, más específicamente, un niño varón, se sienta sobre un columpio (que además está inmóvil). Entre los dos conjuntos de figuras, algunos investigadores han querido ver un *pithos* —un tipo de vaso en el que se conservaba el vino antes del día de su apertura—.[135] Otros han señalado que el gesto de colocar al niño en el columpio sirve para apaciguar el miedo que parece sentir la joven, que se apoya de hecho en su acompañante.[136]

De manera esencial o accidental, el ritual de las *aioras* se sitúa en el contexto de unas fiestas de carácter dionisiaco en las que las distintas jornadas se nombran de acuerdo con los recipientes utilizados para depositar el vino. Durante el primer día, conocido como *pithoigia*, se abrían los *pithoi*: los vasos en los que a lo largo del año se había fermentado el mosto. El segundo día tenía lugar el festival de los *choes*, unas jarritas pequeñas que también se regalaban a los niños. Muchas de estas jarras (*chous*) aún se conservan, y las más pequeñas contienen representaciones de juegos de infancia (entre las que no se encuentra, por cierto, el columpio). Durante esta segunda jornada, tenía lugar una procesión del dios Dioniso subido en un barco al que se le habían añadido ruedas, así como un concurso de bebedores.[137] Las celebraciones de este segundo día culminaban con una ceremonia en la que se representaba el matrimonio del dios con una virgen, así como una celebración familiar en la que no solo era costumbre que cada cual llevara su propio vino, sino que también debía beberlo en silencio; una práctica en parte inspirada en la leyenda de Orestes, quien después de haber asesinado a su madre, Clitemnestra, y al amante de esta, el padre de Erígone (según una de las versiones del mito), recaló en Atenas. Como nadie quería compartir su mesa con el asesino, pero tampoco expulsarlo de su casa, las autoridades dispusieron que cada cual se bebiera su propio

vino sin mediar palabra. Finalmente, el tercer día, llamado de los *chytroi*, o de las ollas, comenzaba con el ofrecimiento de una comida a los habitantes del mundo de los muertos. Durante esta jornada, los espíritus del más allá vagaban libremente por la ciudad, hasta el punto de que, una vez acabados los festejos, los atenienses utilizaban la frase «¡Marchaos de aquí, demonios (*keres*), que las antesterias ya acabaron!».[138]

A lo largo de los tres días coincidían, pues, la celebración de la nueva cosecha y una procesión ligada a los misterios eleusinos, así como un culto a la muerte muy parecido al que puede encontrarse en otras festividades similares, como la del *qīng míng* (清明), en China, por ejemplo, de la que más tarde hablaremos.[139] La circunstancia de que el balanceo tuviera lugar en alguno de estos tres días, pero no sepamos exactamente en cuál, plantea algunas dificultades.[140] La distinción es importante, pues si tuviera lugar en el segundo día, el de los *choes*, el balanceo se asociaría a un ritual calendárico de fecundidad o de fertilidad. Muchos de los usos rituales del columpio a lo ancho y largo del planeta tienen lugar, al menos en parte, en un contexto similar: como parte de la fiesta de la primavera, de la vendimia o la cosecha. Si, por el contrario, fuera el tercer día, el columpio parecería inscribirse en una festividad de culto u honra a los muertos. Si nos atenemos tan solo a la Grecia clásica, las evidencias tanto textuales como arqueológicas en pro de ambas opciones son igualmente indirectas.

A favor de la primera posibilidad cabe mencionar que algunas de las versiones de la historia de Erígone consideran que la relación entre Dioniso y la joven fue mucho más estrecha de lo que sostenían los antiguos lexicógrafos. Ovidio (43 a. C.-17 d. C.), por ejemplo, el mismo poeta latino que recomendaba que para ligar en el anfiteatro de Roma había que sacudir el polvo de los vestidos de las romanas, y que acabó sus días en el exilio por escribir precisamente sobre el amor, estaba menos interesado en las constelaciones del cielo que en las mutaciones del cuerpo. De su pluma proviene la idea, tan querida en la pintura manierista europea, de que el dios, para poseer a Erígone, había tomado la forma de las uvas, de modo que pudo entrarle a la joven, de manera

imperceptible (al menos para ella), por la boca.[141]

Todo lo extraña que se quiera, la unión entre Erígone y Dioniso podía también estar representada en la boda sagrada en la que culminaba la procesión del dios. Hace ya casi un siglo, en 1933, el erudito Ludwig Deubner sugirió, quizá con razón, que el anverso del escifo —un vaso en forma de cuenco, con dos asas, utilizado en libaciones— del llamado pintor de Penélope, al que más abajo nos referiremos, y que representaba en una de sus caras a una joven columpiándose, podría representar en la otra a la *basilinna*, una suerte de novia sacrificial, acompañada por un sátiro coronado que la protege con un parasol.[142] La pose modesta de la joven, con la cabeza ligeramente inclinada hacia abajo, cubierta con un manto, sugería tal vez un acto procesional, en el que la sacerdotisa se unía al dios en una hierogamia, o boda sagrada. Puesto que el culto tenía lugar de manera secreta, no hay nada sorprendente en la falta de datos a la hora de estudiar estas ceremonias. A pesar de todo, otros investigadores consideraron que había algunos elementos que dificultaban la interpretación de Deubner. Para empezar, las novias griegas, como las de ahora, no se dirigían al altar a pie, sino en carro. Más extraño aún resulta el parasol —un instrumento por cierto importado del oriente—, que, en el mes de febrero, el de las antesterias, quizá no tuviera demasiada utilidad en Atenas.[143]

No hay nada raro en que en algunos de los vasos de figuras rojas y negras sea el propio Eros quien proporcione la primera acometida. En el escifo que comentábamos en el párrafo anterior (véase fig. 19), y que se conserva en el Altes Museum de Berlín, un sátiro barbudo empuja el columpio de una joven mientras una inscripción en la propia vasija dice «¡Arriba, guapa!».[144] El pintor de Penélope ha conseguido sugerir el movimiento a través de una composición dinámica, de modo que las piernas de la joven se estiran hacia delante mientras su pelo largo cae con fuerza hacia atrás. La naturaleza erótica del gesto no puede reprimirse. De ahí que la joven se agarre a las cuerdas del columpio, rodeada de unas extrañas floraciones fálicas. La flor de esta planta, el lirio, fue muy representada en la Antigüedad y se extendió a lo largo del Mediterráneo con significación al mismo tiempo funeraria y

sexual.[145] Del modo que sea, todos estos indicios sugieren que el uso ritual podía tener lugar como parte de una festividad de carácter calendárico, relacionada con el ciclo de la vida y, de manera indirecta, con la celebración de la embriaguez y del amor.

La segunda opción, la que relaciona el balanceo con la muerte, también tiene su lógica. La relación entre Erígone y el mundo del más allá quedó establecida en la versión de la leyenda que nos llegó de la mano de Nono de Panópolis. Este escritor egipcio que vivió a finales del siglo IV de nuestra era dedicó el último canto de sus *Dionisiacas* a transmitir una versión diferente de la leyenda.[146] Aun cuando este autor no hizo ninguna referencia a los festivales áticos, sí introdujo en el relato la figura del padre asesinado. El espíritu de Icario, a la manera de una tragedia shakespeariana, despierta a su hija para narrarle el crimen que acaba de suceder y compadecerse del destino de ambos. El uno, injustamente asesinado; la otra, privada de su progenitor.

Tampoco faltan evidencias arqueológicas que avalen la relación del columpio con la muerte tanto en la Grecia clásica como en el mundo helenístico. Contamos, para empezar, con un ánfora ática decorada con pinturas negras que en la primera de sus caras (véase fig. 20) representa a una joven subida en un columpio y en la parte posterior (véase fig. 21) una escena de Alcestis regresando del Hades, acompañada por Heracles y por Hermes.[147] En este caso, la más bella de las hijas de Pelias, la misma que había entregado su vida a cambio de la de su esposo, se levanta el velo para que su marido pueda reconocerla.[148] Igualmente inquietante es la denominada «metopa del columpio», una escena realizada entre el 323 y el 331 d. C. (véase fig. 22). Esta pieza extraída de los frisos de una tumba cirenaica, en la actual Libia, forma parte de una serie en la que se narra la vida de la difunta mediante un conjunto de escenas que culminan en la conversación que la propia muerta mantiene con una de sus plañideras. Allí en Cirene, en donde floreció la escuela de pensamiento sensualista más importante del mundo antiguo, en el mismo lugar en el que Eratóstenes consiguió medir por primera vez el perímetro de la Tierra y en la misma ciudad que hoy forma parte de un país devastado por la guerra,

apareció esta extraordinaria imagen que relaciona, como pocas, el columpio con la muerte.[149]

Es muy probable que los estudiosos del mundo antiguo no alcancen una conclusión definitiva en relación con el día exacto en que tenían lugar las *aioras* y, en consecuencia, quizá tampoco podamos cerrar el debate sobre la naturaleza del ritual. Sin embargo, la dificultad a la hora de inscribir el balanceo en una cierta taxonomía —determinar, por ejemplo, si se trata de un ritual calendárico, o de un ritual de paso, o de un ritual de transposición del estatus, o uno relacionado con la magia simpatética, o con una función apotropaica o de expiación— no debería hacernos perder de vista que la ritualización de la experiencia supone, antes que nada, la necesidad de acomodar las acciones, cualesquiera que sean, a la lógica del simbolismo colectivo. Pues de la misma manera que el mito mantiene en la memoria lo que en puridad querríamos haber olvidado, también el ritual nos enfrenta al espejismo de una acción que solo en apariencia parece voluntaria.

Por su propia estructura, el rito obliga a quienes participan de él a someterse a un mandato, a constreñir su libertad de acuerdo con las reglas del proceso social en el que participan, comenzando por el momento en el que debe llevarse a cabo y por la manera en la que debe realizarse. Como el juego, del que más tarde hablaremos, este tipo de experiencias tienen lugar en un espacio y tiempo diferenciados. Esto es lo que observamos en los usos del columpio en innumerables fiestas populares que se extienden, todavía hoy, por Asia y por Europa. La ceremonia de los akha, por ejemplo —una población originaria de la provincia de Yunnan, en el sur de China, que ahora habita sobre todo en el norte de Tailandia —, y la fiesta de los columpios de Ubrique, en Cádiz, quizá no compartan los mismos objetivos ni puedan conceptualizarse del mismo modo.[150] En las dos, sin embargo, el balanceo implica la suspensión o liberación de las circunstancias, incluso físicas, de la vida cotidiana. Quien se columpia se coloca más allá de las constricciones propias de la estructura social, en la que normalmente se encuentra tan solo para caer en las servidumbres propias de la acción ritual.

Como el niño que hace la primera comunión cuando

cumple la edad o el doctorando que se pone en pie para escuchar el veredicto del tribunal que juzga su tesis, la experiencia ritual constituye uno de los ejemplos más claros de incitación al autoengaño. En la experiencia ceremonial, incluso en su forma más básica, las motivaciones y los estados de ánimo inducidos por los símbolos comunitarios, mayormente sagrados, se refuerzan mutuamente.[151] Allí convergen los aspectos disposicionales y conceptuales de la vida religiosa. Por supuesto, la vida religiosa no es la creencia en seres o vidas de ultratumba, sino cualquier sistema de símbolos que establece tanto una motivación como un estado de ánimo, y que, por esa razón, permite poner orden en el desorden natural, emocional o moral. Esta definición del antropólogo Clifford Geertz tiene la ventaja de situar el fenómeno ritual en el contexto de la experiencia vivida. Pues si bien pudiera ocurrir que el doctorando que lee su tesis contribuyera, aun sin pretenderlo, a perpetuar el orden académico, ese mismo hecho no permitiría comprender la forma en la que se ha generado una convicción —una «evidencia experiencial» es la expresión utilizada por Geertz — que le permita reconocer la jerarquía y el lugar que él mismo ocupará en ella.[152]

Poco sabemos sobre el rito de las *aioras*. Ni siquiera deberíamos dar por sentado que se trataba de una experiencia lúdica o agradable. Lo que sí sabemos es que el balanceo estaba diseñado para hacer sentir en el cuerpo lo que debía ser (mitológicamente) recordado. El que debe conocer debe primero creer, sin duda. Pero antes deberá sentir. La distancia que separa las dudas de las certezas se recorre con mayor soltura cuando somos capaces de asociar nuestras creencias a una economía visceral. No por casualidad, los símbolos religiosos más importantes son aquellos relacionados con nuestra orientación física, social o moral.[153] Antes de que la autoridad pueda ser impuesta por la fuerza, o argumentada por la razón, antes incluso de que dependa de la personalidad de un líder carismático, hay una fuente de autoridad sensorial —una «autoridad estética» podríamos llamarla— que permite ubicarnos en lo «realmente real».

Desde la publicación en 1973 de *La interpretación de las culturas* de Clifford Geertz, los estudios de ritualización se

multiplicaron en al menos tres direcciones.[154] Por un lado, proliferaron las investigaciones relacionadas con las formas de ritualización, sobre todo en la dinámica del duelo. En segundo lugar, se extendieron los proyectos encaminados a desentrañar la estructura misma del ritual, su carácter dramático, como parte de la teatralización de la experiencia. Finalmente, la historia cultural convirtió los procesos rituales en objeto de estudio, con intención de descifrar no solo las maneras de sentir y de pensar, sino también las formas de actuar. Buena parte de la investigación en lo que los historiadores de las emociones denominan «estándares emocionales», incluyendo los trabajos pioneros de Norbert Elias, no son más que estudios sobre procesos rituales. En el caso que aquí nos ocupa, algunas de las incertidumbres filológicas o arqueológicas relacionadas con el balanceo en el mundo clásico pueden iluminarse a través de tres aspectos de la antropología del ritual simbólico. En primer lugar, cualquiera que sea su función o su justificación mitopoiética, el balanceo se inscribe en el contexto de una autoridad estética que permite interiorizar el orden físico, social y moral. La historia de las emociones no puede prescindir nunca del cuerpo, pero menos aún en aquellos casos en donde la visceralidad se utiliza como instrumento de memoria. La función del columpio puede ser apotropaica, pero es sobre todo nemotécnica. Por medio del balanceo el cuerpo recuerda lo que la conciencia ha olvidado. En segundo lugar, el balanceo moviliza todos los elementos de la fisiología de la oscilación, comenzando por la desorientación física, comunitaria y social. Por último, pero no menos importante, el balanceo solo en apariencia tiene el carácter de una actividad libre. Quien se columpia se equivoca. Esto lo sabe todo el mundo. Su cuerpo se halla tan suspendido como su juicio, mientras que en su conciencia afloran los síntomas físicos de su malestar psíquico.

EL ARTEFACTO

Una de las formas más adecuadas de aprender el significado de las palabras y el valor de los objetos es a través de sus

relaciones mutuas, prestando atención al lugar que ocupan en el sistema de clasificación del que forman parte. «El verdadero problema», escribía el antropólogo Claude Lévi-Strauss, «no estriba en saber si el contacto de un pico de pájaro carpintero cura las enfermedades de los dientes, sino si es posible que, desde cierto punto de vista, el pico del pájaro carpintero y el diente de un ser humano *vayan juntos*».[155] Lo mismo sucede en el caso del columpio. Podemos desconocer los detalles, pero al menos sabemos que el columpio, el sexo y la muerte «van juntos». Los problemas comienzan desde el momento en que reconocemos que ese orden taxonómico nos parece tan insólito como el que relaciona el pico de un ave y la muela del juicio. Podemos divagar; podemos dirigir nuestras dudas a un antropólogo; quizá incluso conozcamos a alguien que se crea que los dientes de los hombres y los picos de los pájaros estén de algún modo relacionados. Podemos preguntarle y tomarnos en serio (o no) su explicación, en caso de que alcancemos a entenderla. Pero lo más probable es que la respuesta no sirva para despejar las dudas. Pues lo mismo sucede en el caso que nos ocupa. Los padres que hoy en día llevan a sus hijos al parque para que se entretengan con los columpios encontrarán difícil de creer que en el interior de ese artefacto puedan convivir pasiones tan primarias. No pensarán, ni por un momento, que el juguete esté impregnado de las humedades del sexo o del aroma de la muerte.

Para explicar esta notable extravagancia, será bueno comenzar por recordar que los relatos legendarios se arman con restos y con sobras. A la hora de comprender la lógica mitopoiética, la que late detrás de la creación del mito, hay que acostumbrarse a la contigüidad de experiencias diversas, a menudo disruptivas: asesinatos e incestos, celos y traiciones, pájaros y dientes, columpios, sexo y muerte. Mucho antes de que las corrientes artísticas contemporáneas inventaran el arte de la basura, aunque mucho tiempo después de que las sílfides comenzaran a alimentarse de cadáveres, los seres humanos aprendimos a construir cosas, incluso cosas bellas, con desechos. Desde el punto de vista de sus materiales de construcción, el mito es un estercolero que tiene valor estético y que, precisamente por eso, comparte algunos

elementos con el arte. Puede que los niños no sepan que, al subirse al columpio, movilizan gestos y expresiones ancestrales. Como quien duerme en cama usada, el juguete todavía está caliente y, para quien sabe mirarlo con detenimiento, aún mantiene indicios, pues solo son indicios, de otras experiencias ya olvidadas.

La antropología estructural ofreció pistas muy valiosas para comprender que los mitos eran el resultado de un ejercicio de bricolaje, en donde el objeto estaba compuesto de elementos que, al menos en principio, habían sido diseñados para otros fines. A Lévi-Strauss le parecía que la historia desempeñaba hoy en día el papel de la antigua mitología. Si alguien tuviera dudas no tendría más que acercarse a un yacimiento arqueológico. Allí los objetos también se construyen con taxonomías improbables, comenzando por la que considera una pieza de valor incalculable el mismo trozo de cosa que hasta hace poco se mezclaba con el pasto del ganado. Lo que los arqueólogos denominan «la cadena del valor» no comienza con el desenterramiento de la pieza, sino con la resignificación de una piedra abandonada que se transforma, casi por arte de magia, en un objeto de museo. Esa fue por ejemplo la reflexión de Edward Gibbon (1737-1794) al final de la monumental historia del Imperio romano que escribió a mediados del siglo XVIII. Al famoso historiador le parecía difícil creer que el Coliseo, entonces tomado por entero por las cabras, hubiera sido en otros tiempos el epicentro del circo romano. En los almacenes del Museo de la Ciencia de Londres —un lugar al menos tan interesante como el propio museo—, podemos experimentar sensaciones parecidas. En los fondos del antiguo Banco de Inglaterra hay salas y más salas repletas de cosas que, como las decenas de extintores para apagar incendios que allí se conservan, han perdido por completo su valor de uso. Transformados en fetiches, esos extintores son portadores de propiedades invisibles que pueden crear serias dificultades taxonómicas. En la habitación en la que se almacenan, por ejemplo, el que debe utilizarse en caso de producirse un fuego tiene un gran cartel que dice «esto no es un objeto».[156]

Las ruinas que nos ocupan, abandonadas durante siglos, también contienen taxonomías y significados improbables.

Asimismo hay objetos que no lo son. En el sur de la isla de Creta, en Hagia Triada, el arqueólogo italiano Roberto Paribeni (1876-1956) encontró en 1903, en la denominada *tomba degli ori*, la figurita de una mujer y dos columnas decoradas con pájaros. Como allí mismo también apareció un sello de la reina Tiyi, mujer del faraón Amenofis III, se supuso que las piezas provenían del siglo XIV a. C., entre los años 1390 y 1352. Aun cuando las piezas se encontraron en habitaciones separadas, Paribeni, siguiendo las indicaciones del restaurador suizo Émile Gilliéron *padre*, aventuró que debían de formar parte de la misma cosa. Algunos años después del hallazgo, ambas piezas fueron unidas por Émile Gilliéron *hijo*, dando lugar al que entonces era el columpio más antiguo de Europa.

En 1928, Charles Picard, un clasicista francés, aventuró que el columpio de Hagia Triada tenía relación con el fresco pintado a mediados del siglo V a. C. por Polignoto de Tasos, hoy perdido, y del que solo nos queda la descripción realizada por el viajero Pausanias en el siglo II d. C. (vease fig. 23). Dicho de otra manera, unos seiscientos años después de que se hubiera pintado, un geógrafo nacido probablemente en Lidia, en Asia Menor, pero que escribía en griego en tiempos de los romanos, describió con todo detalle un fresco de Polignoto que se encontraba en las ruinas de Delfos y que hoy ya no existe. En lo que respecta a la descripción del Hades, Pausanias decía que «Fedra se encuentra sobre un columpio, agarrando las sogas con ambas manos, lo que nos sugiere, de una forma elegante, la manera de su muerte».[157] Esta *Descripción de Grecia* fue, en efecto, un texto muy leído durante los siglos XVIII y XIX; estuvo en la base del redescubrimiento de la Antigüedad en el mundo moderno, así como de los orígenes de la arqueología. La *Descripción de Grecia* fue la obra de la que se sirvió el antropólogo James G. Frazer en 1898 para poner en relación el fresco de Polignoto con el festival de las *aioras*, y la que también utilizó Picard para conjeturar que el objeto hallado en Hagia Triada era lo que denominó una «Fedra protomicénica»; lo que no debe extrañar en absoluto, puesto que, después de todo, Fedra era la hija de Minos y Pasífae, la misma Pasífae que tuvo relaciones con un toro. Ningún sitio mejor para encontrar a

Fedra que en la isla de Creta, cerca del palacio de Cnosos, en el que, al parecer, habitaron estos seres imaginarios y donde, como no podía ser de otro modo, había toros por todas partes.

Todos estos elementos discontinuos sirvieron para construir un objeto, que todavía hoy en día puede contemplarse en el Museo de Arqueología de Heraclión. Por extensión, ese mismo objeto también permitió interpretar otros hallazgos arqueológicos. A partir de la lectura que Picard hizo del objeto de Hagia Triada, aparecieron columpios por todas partes, incluyendo la figura de una mujer sentada sobre una silla, del tercer milenio antes de Cristo, que se encontró en el yacimiento de Mari, en el actual Pakistán, en 1938. Con algunas pequeñas modificaciones, la interpretación de Picard sirvió de fuente de inspiración a otras muchas que le siguieron. Algunas de ellas insistían en la relación entre las *aioras* y los ritos de fertilidad, mientras que otras buscaban sobre todo la relación con el mundo de la muerte.[158] En algunos casos, no había razón para pensar en algún tipo de confluencia entre las *aioras* con rituales al mismo tiempo calendáricos y de purificación. Por supuesto, hubo también quien negó que las *aioras* formaran parte de las antesterias.[159]

Casi desde el inicio, pero especialmente durante los últimos sesenta años, la restauración del objeto y la reconstrucción de su historia han sufrido un proceso inverso de desembalaje. Las cosas que parecían estar juntas comenzaron a separarse, dejando al descubierto no solo las huellas del artesano sobre el artefacto, sino las huellas del narrador sobre el relato. Cuando esto ocurre, cuando los objetos se desmoronan y las historias pierden su aura de autenticidad, nuestras creencias se tornan indiciarias, como si debiéramos acostumbrarnos a convivir con la incertidumbre de los signos. La falta de objetividad del mundo tiene la ventaja de que permite ver la mano del creador: «La huella del narrador queda adherida a la narración tal como las manos del alfarero deja su marca en la superficie de la vasija de barro», dejó por escrito Walter Benjamin.[160] En el caso que nos ocupa, la visión de la Creta antigua que legó a la posteridad el equipo del famoso arqueólogo sir Arthur John Evans (1851-1941) ha sido seriamente cuestionada.[161] Para empezar, la similitud de la

arqueología minoica con algunos de los principios del gusto estético de los años veinte del siglo pasado sugería que el descubrimiento de Cnosos había estado atravesado por el deseo de grandeza más que por la verosimilitud histórica. Su equipo de restauradores, que también intervino en el columpio de Hagia Triada, desempeñó un papel más que relevante en la reconstrucción de las pinturas del arte minoico. Las famosas mujeres de azul, por ejemplo, salieron de su mano. Como también lo hizo uno de los objetos más emblemáticos del arte antiguo: la llamada «máscara de Agamenón», que hoy se exhibe en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Avezados negociantes, los Gilliéron hicieron fortuna con la reproducción de muchos de estos objetos cretenses que, por azares de la historia, mostraban una notable coincidencia formal con la corriente estética de la época: el *art nouveau*.[162] Así que sucedió de repente que quienes encontraron influencias del arte griego preclásico en la pintura de Gustav Klimt o de Alfons Mucha, o quienes se dejaron seducir por la relación entre los motivos florales del Jugendstil y los frescos minoicos, debieron buscar también la relación inversa: la que planteaba si el arte cretense del segundo milenio antes de Cristo estaba, tal vez, demasiado inspirado en los criterios estéticos de los restauradores de comienzos del siglo XX.

El mismo proceso deconstructivo tuvo lugar en relación con el relato de Picard. Con la misma facilidad con la que se había reconstruido el brazo, colocado el asiento y hecho pasar una cuerda por las manos de una Fedra, ahora las piezas comenzaban a desmontarse, lo que hacía dudar no solo de la forma en la que habían sido reconstruidas, sino también de la manera en la que habían sido interpretadas. En 1998, el arqueólogo griego Rethemiotakis le asestaba el primer golpe, al cuestionar que la figura de Hagia Triada fuera una Fedra protomicénica.[163] La figura, razonaba este arqueólogo, no representa a un ser legendario. No es la hija de Pasífae, ni la enamorada de Hipólito, sino una diosa minoica. En la historia del columpio no son pocos los objetos que se exhiben en museos europeos o americanos, a pesar de ser genuinamente falsos. La figura de Hagia Triada no es falsa, pero, lejos de ser una Fedra balanceándose en el Hades, se asemeja más, según

esta nueva interpretación, a la figura principal de una escena de epifanía. Rodeada de otras mujeres danzantes, recuerda a la imagen de la Natividad, en donde un ángel alado proclama la buena nueva. Desde este punto de vista, la figura no tendría en principio relación ni con las *aioras*, como pretendía Frazer, ni con la muerte de Fedra, como pretendía Picard.

Esta resignificación de la figura de Hagia Triada tiene algunas ventajas. Para empezar, se apoya sobre un conjunto más amplio de evidencias arqueológicas e iconográficas. En segundo lugar, la nueva interpretación no comete el error de explicar lo anterior por lo posterior, como sucedía en el caso de Picard, sino que sitúa la escena en el contexto de los pocos indicios que tenemos para comprender los elementos básicos de la religión minoica. La circunstancia de que Creta fuera devastada por varios volcanes y tsunamis antes de pasar a ser parte de la cultura micénica propició la desaparición de buena parte de su registro arqueológico y de toda fuente escrita. Los pocos restos arqueológicos disponibles nos indican que se trataba de una religión centrada en el culto a una divinidad femenina. Y aquí de nuevo comienzan las conjeturas. Las investigadoras Anne Baring y Jules Cashford explicaron en un libro, ya clásico, que la misma diosa neolítica con forma de pájaro reaparecía en los cultos minoicos en forma de una diosa cuyas alas habían sido sustituidas por los brazos en alto.[164] Este gesto —el mismo gesto que aparece en la diosa coronada por dos palomas que apareció en Cnosos, datada entre el 1400 y el 1200 a. C.— es el mismo que encontramos en las deidades egipcias relacionadas con la muerte, así como en el jeroglífico en forma de brazos elevados que representa el alma (el Ba). Es también el mismo gesto que tiene la figura del columpio de Hagia Triada y es también el mismo gesto de cualquier niño que se sube en un columpio y sujeta las cuerdas con las manos.

Puesto que lo que sabemos de la religión minoica solo nos ha llegado a través de evidencias arqueológicas y por medio del filtro primero micénico y después dórico, solo podemos conjeturar la identidad de esta diosa. Tal vez sea la Deméter cretense, la misma que aparece en algunas imágenes sosteniendo espigas de trigo con ambas manos, la misma que

va y viene del reino de los vivos al de los muertos para encontrar a su hija Perséfone. Esta posibilidad ha sido sugerida por algunos estudiosos, apoyándose en el estudio comparado de esta epifanía con otras representaciones similares. La relación de Deméter y Perséfone, dos formas distintas de la misma divinidad, que sirve para dotar de significación mítica los ciclos estacionales, también encuentra acomodo en esa errabundia dramática que comparte con Isis y que, en la Grecia clásica, será uno de los rasgos de la joven Erígone. El descenso (a los infiernos) y el retorno (a la tierra), el *kathodos* y el *anodos*, que más adelante formarán parte de los misterios eleusinos, constituyen una de las imágenes propias del uso ritual del columpio. No en vano el columpio es el procedimiento utilizado por los dioses de las religiones brahmánicas para regresar a la tierra.

Los historiadores de las religiones se han visto muchas veces atrapados entre dos escuelas interpretativas. Por un lado, parecía tentador dejarse llevar por la imagen romántica de un único mito originario, con sus correspondientes deidades primitivas de las que el resto no serían más que versiones más o menos difuminadas. Desde Isis a la virgen María, la misma diosa parecía ir evolucionando a través del conjunto de sus variaciones locales. Por el otro, se abrían las posibilidades de las lecturas esencialistas, como si a través del registro arqueológico fuera posible desentrañar la naturaleza misma del mito, referido en este caso a un arquetipo psicológico. Nuestro problema es algo distinto, puesto que también lo es nuestro objeto de estudio. El columpio de Hagia Triada aún se mantiene en pie, por más que todavía parezca fabricado con picos y con dientes. Quizá «columpio» y «horca» no vayan juntos, como pretendía Picard, siguiendo a Higino, pero ¿por qué habrían de ir juntos «columpio» y «divinidad»? La historia del columpio, en su extraña simplicidad, nos obliga a tomar distancia de modo que podamos alcanzar una altura desde la que divisar correspondencias entre regiones distantes. En el capítulo siguiente tendremos oportunidad de señalar algunos de los usos del columpio ligados a la presencia o llegada de la divinidad en los rituales y representaciones brahmánicas. Pero la distancia geográfica no es la única que importa.

Igualmente relevante es la distancia en relación con la verdad. Será necesario aceptar que muchos de los elementos de nuestro relato son solo ficciones literarias o acciones rituales a las que no corresponde un solo referente.

3
EL YUGO

EL REY

A excepción, quizá, del famoso *Buda de esmeralda*, el Gran Columpio de Bangkok (véase fig. 24) se yergue como el gran icono espiritual de la nación tailandesa desde la instauración de la dinastía Chakri a finales del siglo XVIII.[165] Arrasada la ciudad en la que hasta ese momento se encontraba la capital, el artefacto fue construido con la llegada del nuevo orden dinástico. Después de la guerra entre Birmania y Siam de 1765-1768 —que se saldó con el asesinato y secuestro de unas noventa mil personas, incluyendo la familia real—, la reconstrucción de la llamada «Venecia del este», la misma ciudad que durante siglos había sido uno de los centros de poder más importantes de la península de Malaca, parecía querer restituir el sentimiento de identidad nacional a través de viejas prácticas rituales.[166] En el mismo momento en que Europa inventaba el desayuno, de modo que el té de Ceilán comenzaba a verterse en porcelana inglesa, el nuevo monarca siamés hizo construir un gran columpio, el Sao Chingcha, en 1784. En la lejana Europa, el pintor francés Jean-Honoré Fragonard había realizado poco antes su famoso cuadro y el filósofo Denis Diderot había vendido por cincuenta luises sus *Joyas indiscretas*, una obra libertina ambientada justamente allí, en la península de Malaca. Mientras que en Francia el columpio iba ganando adeptos en el conjunto de la filosofía de la salud o en los negocios del sexo, en el sudeste asiático formaba parte de un ritual de la más alta significación política. A la hora de afrontar la pérdida del antiguo reino, cuyas heridas todavía forman parte de las complejas relaciones diplomáticas entre Tailandia y Myanmar, la nueva dinastía no levantó un memorial de víctimas o un monumento de exaltación militar. De manera

sorprendente, erigió un columpio de más de veinte metros. Sus pilares fueron sustituidos en el siglo XX, después de que las inclemencias del tiempo dañaran los originales, que hoy descansan en el Museo Nacional de Bangkok.

El Sao Chingcha, el que fue posiblemente el columpio más grande del mundo en su época, no es el único símbolo con el que los chakri buscaron restaurar los cimientos dinásticos. El nuevo rey también eligió para sí mismo el sobrenombre de Rāma, es decir, el dios hindú protagonista del poema épico *Rāmayāṇa*, del que el monarca encargó igualmente que se escribiera una versión tailandesa: el *Rāmakaien*, que todavía hoy forma parte de la educación en las escuelas del país. El columpio, el nombre del rey y el libro de la nación configuraron una nueva simbología política que buscaba en el hinduismo brahmánico las señas de identidad de un nuevo reino, por más que la mayor parte de la población fuera, entonces como ahora, de creencias budistas.

Las noticias más antiguas que tenemos sobre los orígenes del balanceo ritual en el sudeste asiático provienen de la pluma del comerciante holandés Jeremias van Vliet (1602-1663). Este empleado de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales (VOC, en sus siglas en neerlandés) escribió varios libros sobre la historia de Siam durante los cuatro años que permaneció en la región, entre 1638 y 1642. Por él sabemos que dos brahmanes de la India habían obsequiado con un columpio al décimo primer rey de Siam, Phrachao Ramathibodi II, que ocupó el trono entre *c.* 1491 y *c.* 1529. [167] Siempre de acuerdo con el testimonio del holandés, que al parecer había conseguido aprender el idioma local, a Ramathibodi II se le atribuían hazañas tan increíbles que nuestro autor no estaba seguro de si debía mencionarlas. Como la historia que circulaba a finales del siglo XVII, y de la que se hizo eco, entre otros, el filósofo inglés John Locke, según la cual el rey de Siam había desconfiado del embajador holandés cuando este le había hablado de la existencia de agua helada, la historia del columpio se añade a la historia universal del escepticismo.[168] De igual manera que un fenómeno tan desconocido en el trópico como el hielo provocó la incredulidad del monarca, Van Vliet se mostró más que cauto en relación con las circunstancias que

supuestamente rodeaban los orígenes del columpio. Por fortuna, y aun cuando la historia le pareció a todas luces «improbable», decidió de todos modos transmitirla.[169]

Esta *historia improbable* comienza cuando el más afortunado rey de Siam se vio envuelto, contra su voluntad, en una disputa con otro monarca que, según unas versiones, reinaba en Ramaradt —una ciudad (en principio imaginaria) situada en Costa de Coromandel, en el sur de la India—, y, según otras, en Benarés, en el norte del subcontinente.[170] Este segundo monarca, que se llamaba de la misma manera y poseía los mismos títulos que el primero, estaba convencido de que solo él podía ostentar tales honores: «Bajo el cielo yo soy el único merecedor de esta dignidad y mataré a todo aquel que se atreva a robármela», decía. Tomó entonces un *assegai* —una lanza estrecha, parecida a una jabalina— y la lanzó diciendo: «Ve y mata al rey de Siam». Después de recorrer una gran distancia —tan grande, para ser exactos, como todo el golfo de Bengala y el mar de Andamán—, la lanza fue a caer a los pies del rey de Siam, quien pidió que alguien se la acercara. Como nadie parecía capaz de hacerlo, se levantó él mismo y, al tomarla en sus manos, encontró una carta escrita en lengua brahmánica, es decir, en la tipografía *devanagari* que se utiliza para escribir algunas lenguas nepalíes, incluido el sánscrito. La carta decía: «Los dioses no han hecho a ningún otro bajo los cielos que sea mi igual. Puesto que tú, rey de Siam, has tomado mi nombre, estoy enojado y te he enviado esta lanza con mi propia mano para que te quite la vida». El rey tomó entonces la lanza y la envió de vuelta, arrojándola con fuerza, después de haber escrito el siguiente mensaje: «Los dioses te han hecho el más grande en tu tierra y a mí en la mía. Si piensas que eres más grande que yo, elige un lugar en el que podamos hacernos la guerra. El vencedor será entonces el más grande y el perdedor, su súbdito».

El rey de Ramaradt, asombrado con el retorno de la lanza y el mensaje que contenía, decidió acabar con la vida de su rival por otros medios y hechizos. Mandó entonces fabricar una gran figura de madera en forma de pájaro y ordenó a cuatro de sus soldados más valientes que se dirigieran a Siam para matar al rey, ayudados por la escultura embrujada. El

hechizo les sirvió para reducir a la guardia, pero cuando los tres primeros soldados entraron en la habitación del monarca quedaron paralizados, sin poder moverse ni hacia delante ni hacia atrás. Cuando el cuarto desenvainó la espada, también quedó petrificado. A la mañana siguiente, el rey se sorprendió de encontrar a un soldado inmóvil apuntándole con un arma, así como a los otros tres miembros de esta curiosa comitiva. Para interrogarlos, envió a cada uno de ellos a las puertas de la ciudad, en lo que hoy es el complejo de templos de Ayutthaya, tan visitados por los turistas.[171] Esta segunda derrota no amedrentó al rey de Ramaradt, que buscó una forma diferente de acabar con la vida de su rival. Buscó así a los mejores barberos de su reino y los envió a Siam con intención de cortarle el cuello al rey. Cuando, después de algunos años de buenos oficios, uno de ellos se disponía a cumplir con su turbio encargo, comenzó a temblar de tal modo que no pudo llevar a cabo su empresa.

La parálisis de los soldados y el temblor de los barberos forman parte de una mitología del movimiento en donde los reyes siameses, iguales en nombre y en honores, se disputan el privilegio del mando único, de la supremacía reinante; el uno por medio de la mentira, del engaño y del hechizo; el otro a través de la valentía, la sinceridad y la nobleza. Convencido al fin de que su contraparte era inmune a sus maleficios, el rey de Ramaradt cejó en su empeño. Envió entonces a su antagonista, en señal de buena voluntad, algunos obsequios de cosas desconocidas en Siam. A través de una carta que le hicieron llegar dos brahmanes, le pidió que olvidara su conducta pasada y que, a partir de ese momento, le considerara como un hermano. Fue a través de esta correspondencia como los brahmanes instruyeron a los siameses en la práctica del *schoppen* y *schongelen*, es decir, los términos utilizados en neerlandés para referirse a diversas modalidades del columpio. De acuerdo con Van Vliet, esta práctica continuaba en su tiempo, habiéndose establecido lugares especiales para practicarlo.[172]

Escrita en el siglo XVII, pero ambientada a finales del siglo XV, en el mismo momento en que Cristóbal Colón pensaba haber llegado al reino de Cipango, esta historia improbable sobre los orígenes del columpio en el sudeste asiático nos

fuerza a preguntarnos no solo por la verdad de lo narrado, sino también por la relevancia de lo descrito. En un mundo, el nuestro, en el que el periodismo repite hasta la extenuación la misma noticia, dejando de lado otras que tal vez serían también de interés público, resulta extraño encontrarse con una historia que no solo nos parece imaginaria, sino incluso irrelevante. Mientras que en el caso de la leyenda de Erígone los filólogos se han esforzado en desentrañar la verdad del mito, el problema ahora no será solo juzgar la distancia que el relato de Van Vliet guarda con los hechos, sino determinar más bien si esos mismos hechos, posiblemente falsos, merecen ser considerados, si atañen a la causa que tenemos abierta, si le importan a alguien. La verdad puede adquirir distintas expresiones, incluyendo aquellas que, consideradas mitológicas, nos acercan a lo que el antropólogo Geertz denominaba «lo realmente real», o a la enfermedad (no verbalizada, a veces inconsciente) que se oculta detrás del síntoma, como pretendía Freud. En uno de sus mejores libros, el filósofo Michel Foucault comenzaba su estudio sobre las formas jurídicas de la verdad con una digresión sobre el *Edipo* de Sófocles.[173] Le parecía a Foucault que estas narraciones, aun siendo falsas, debían de estar inscritas en un régimen de verdad en el que afloraban relaciones de poder. No se planteaba Foucault la relevancia misma del relato, la circunstancia, no menor, de que después de todo (o más bien habría que decir «antes que nada») la historia de Edipo es la historia de un chisme al que en principio asistimos como quien escucha en boca de un conocido los detalles escabrosos de la vida de otros. Olvidaba este filósofo francés que antes de que el régimen de verdad consolide sus estrategias de poder, ya sea a través de la prueba, el testimonio o la evidencia, debe partir de un principio más primario que separa lo relevante de lo infecundo. Cualquiera que sea la técnica empleada para que la verdad aflore, no podrá utilizarse mientras no quede clara la relación del hecho con el caso y su relevancia para lo que ha de dirimirse. Este problema, el de la relevancia de la prueba, muy conocido en el derecho, forma parte de la historia entera de la objetividad: desde la ciencia a la judicatura o desde el periodismo a la medicina. El médico escocés del siglo XVIII William Cullen

(1710-1790), por ejemplo, ya advirtió a algunos de sus pacientes que, cuando se dirigieran a él por carta para dar cuenta de la enfermedad que les aquejaba, no era necesario que comenzaran su relato contándole su infancia. Como hoy en día sabe cualquiera, el paciente no solo debe hablar con rigor, sino atenerse a los hechos. He ahí el problema. O, mejor dicho, el segundo problema. Pues aun cuando nadie dudará de nuestra intención en describir nuestros síntomas con rigor, quizá no tengamos claro, no sepamos, o no entendamos, cuáles son, de todas las cosas que nos ocurren, aquellas que deben considerarse *relevantes* y, en consecuencia, aquellas a las que debemos atenernos. Como al estudiante que acaba de exponer su trabajo de doctorado y el viejo profesor le comenta que todo lo que ha dicho está muy bien, pero «So what?» —es decir, que a quién le importa—, puede muy bien suceder, y de hecho sucede con frecuencia, que algunos detalles que nosotros mismos juzgaríamos esenciales a la hora de dar cuenta de nuestros males no le importen a nadie o, aún peor, que no tengan siquiera nombre.

Merece la pena detenerse brevemente en este problema, antes de continuar con el estudio del Sao Chingcha. La historia de la objetividad y, por extensión, la historia de la objetividad en la historia se han escrito en relación con los recursos dispuestos para transformar indicios en evidencias mediante el concurso de técnicas heurísticas y recursos cognitivos. De ese modo, hemos aprendido a distinguir las historias verdaderas de las falsas, así como a diferenciar los hechos probados de los imaginarios o los improbables. Una vez, sin embargo, que al régimen de verdad añadimos su posible relevancia o irrelevancia —su régimen de relevancia —, será inevitable concluir que, junto con las historias verdaderas sobre asuntos insubstanciales (quintaesencia de la objetividad periodística de nuestro mundo contemporáneo), deberemos también prestar atención a las mentiras relevantes, es decir, a aquellas historias, probablemente falsas, sobre asuntos de interés. «Les hemos contado la verdad», dice la locutora después de dar todo lujo de detalles de cómo aquel señor, que podría perfectamente ser Edipo, mantuvo relaciones con su madre. Lo que no nos dice es a qué intereses sirve esta historia, en qué contexto debemos

ubicarla, por qué deberá ser aireada. En el caso contrario, Van Vliet nos cuenta una historia que él mismo considera improbable. Y entonces, ¿por qué la cuenta? ¿A quién la importa? «So what?».

La historia improbable del columpio en el sudeste asiático da que pensar no solo sobre el régimen de verdad de un relato, sino también sobre la forma en la que se negocia la relevancia de una historia. Cuando el viejo profesor se gira sobre su silla y le dice al doctorando: «So what?», le pregunta literalmente: «¿y qué?»; pero lo que de hecho viene a decir es: «¡Y a mí qué me importa!»; o, de manera algo más elegante: «¿Por qué debería preocuparnos lo que acaba usted de exponer? ¿En qué contribuye a abordar nuestro problema?». El aspecto que interesa subrayar aquí es el «a mí», el «nosotros», el «nuestro problema». El régimen de la relevancia (objetiva) está tan atravesado por intereses (subjetivos) como el régimen de verdad, aunque estos, muchas veces inconfesables, suelen pasar aún más desapercibidos. Esto en parte se debe a que la posesión de la verdad, como bien señalaba Foucault, suele ser una forma nada disimulada de ejercicio del poder. Si sabemos, por ejemplo, que Edipo se ha acostado con su madre, quizá esto nos dé algún tipo de ascendencia sobre él o sobre otros. La historia de la humanidad no sería lo mismo sin todos aquellos que han construido su propia relevancia hurgando bajo las sábanas de la madre de otros. Al mismo tiempo, la historia de la humanidad tampoco sería la misma sin el esfuerzo titánico por convertir esos desechos en relatos. Esta última afirmación —que la historia no acumula hechos, sino desechos— ya está presente en buena parte de los grandes textos de historia de la Antigüedad, comenzando por los innumerables chismes que Heródoto incluyó en sus libros de historia. En el mundo moderno, el mejor ejemplo lo tenemos en la prosa de Montaigne. Sus *Diarios*, aún más que sus *Ensayos*, están escritos para reflexionar sobre las porquerías del mundo. A la manera de los viejos moralistas romanos, la historia puede enseñar algo sobre la vida solo mientras exista una similitud entre las personas de antes y las de ahora, es decir, solo en tanto que seamos capaces de fabricar hechos con desechos. Como en tiempos de Plutarco de Queronea, es importante

entender que las cosas que le ocurrieron a Julio César le ocurrieron también a Alejandro. Con dos matizaciones importantes. La primera es que la relevancia de lo minúsculo, incluso de lo falso, no solo se da entre los seres ilustres, sino que afecta al conjunto de los seres humanos. Todos se sientan sobre su propio culo, tosen las mismas flemas, ventosean y eructan, beben y comen, duermen, sueñan y pecan. La segunda es que esa similitud de la experiencia, que permite el magisterio de la historia, no solo tiene lugar entre los de antes y los de ahora, sino entre los de aquí y los de allí, los del norte y los del sur, los del este y el oeste.

La historia de Van Vliet debe ubicarse en el contexto de la geopolítica de la distancia. El mayor problema con su relato no es que pueda parecer falso, sino que pueda parecer irrelevante, al menos para todos aquellos que expiden el pasaporte de la universalidad. Este es un aspecto sobre el que la historia de las emociones no ha reflexionado bastante. En muchas ocasiones la historia de la experiencia se construye sobre casos privilegiados, elegidos en función de la facilidad de acceso al documento o al idioma en el que está escrito. Y así sucede con frecuencia que algunas historias supuestamente universales son demasiado locales cuando se las mira de cerca y otras se encuentran tan atrapadas en su regionalismo como el empleado de una fábrica al que su sindicato solo le permite hablar en nombre propio. De ese modo descubrimos que la historia del miedo no es más que la historia del miedo en Inglaterra o que la historia de la felicidad tiene tintes demasiado franceses. La lección de la globalidad no solo nos incumbe para dar cuenta de un mundo cada vez más pequeño, sino para intentar comprender de qué manera se puede resolver el problema de las vidas paralelas tanto entre las personas del común como entre aquellas que ni siquiera pertenecen al mismo ámbito geográfico.[174] El gran columpio de Tailandia, el Sao Chingcha es, como el de Hagia Triada, una recreación de la que solo queda la estructura, al menos parcialmente reconstruida. Como otros muchos instrumentos similares que se encuentran en las ruinas de algunos de los más famosos templos de la India, el objeto muestra de manera indiciaria el ritual del que forma parte. Para poder iluminar esa experiencia, solo disponemos

de relatos improbables que ha recogido la etnografía. Ya va siendo hora de traerlos a la historia.

La ceremonia del *Trīyampawāi-Trīppawāi* interesa por dos motivos. En primer lugar, los documentos accesibles la describen como un tipo de acción ritual relacionada con la teatralidad del Estado, con la forma de la que se sirve el poder político para dotarse de autoridad bajo la coartada del espectáculo. Hasta que la ceremonia fue suspendida en 1937 alegando razones de seguridad, el ritual comprometía a las más altas instituciones del Reino.[175] En segundo lugar, se trata de un acontecimiento claramente religioso que parte de la creencia de que, una vez al año, los dioses (Śiva y Viṣṇu) visitarán la Tierra subidos en columpios.[176] No hay nada nuevo en descubrir la relación que la religión y la política han tenido desde siempre con el mundo del entretenimiento.

De acuerdo con el *Directorio de la Compañía de las Indias* publicado en 1914, el ritual del gran columpio de Bangkok tenía lugar durante la visita anual del dios Śiva, justamente antes de la llegada de Viṣṇu. En los días señalados, el ministro de Agricultura marchaba en procesión hacia un lugar denominado Lao Chingcha, que se traduce literalmente como «los pilares del columpio». El rey de Siam debía elegir a un noble, que tendría, durante las ceremonias, un poder prácticamente ilimitado. Por mucho tiempo, el puesto de este falso rey que debía ocupar el papel de Śiva recayó, quizá a causa del carácter marcadamente agrario del ritual, en el ministro de Agricultura. Posteriormente, durante el reinado de Mongkut —el monarca conocido como Rāma IV y popularizado en Occidente por la película *Ana y el rey*—, el ministro pudo ser sustituido por una persona de rango inferior. Allí se sentaba sobre una silla de bambú, con un pie sobre la rodilla. Asistido por cuatro brahmanes, el ministro debía permanecer inmóvil y en equilibrio hasta que cesaran las acciones rituales del columpio, al cabo de unas horas. Si por error o descuido se aventuraba a posar los dos pies en el suelo, los brahmanes debían destituirlo de sus posesiones y retirarle toda autoridad. Mientras que el ministro interpretaba el papel del dios, distintos monjes se balanceaban en el gran columpio con intención de alcanzar con los dientes un monedero colocado en una caña de bambú, a unos veinte

metros de altura. Una vez completada esta peligrosa tarea, tres grupos de cuatro *nāga* (entidades semidivinas propias de la mitología hindú) rendían homenaje al dios. Estos *nāga* (o quienes desempeñaban ese papel) realizaban distintas danzas circulares, denominadas *senan*. Al mismo tiempo, cada uno de ellos balanceaba un cuerno de búfalo lleno con el agua de un gran cubo de metal utilizado solo en ocasiones rituales: el *khan sagara*.

El orientalista británico H. G. Quaritch Wales (1900-1981) argumentó que el balanceo del gran columpio de Bangkok tenía su origen en otros tantos cultos solares provenientes del subcontinente indio. Para defender esta teoría se apoyaba en cuatro evidencias. En primer lugar, en los textos del *Ṛgveda*, que describen el sol como «el columpio dorado del cielo», así como en otras fuentes siamesas de rituales védicos, tomadas de Frazer, en las que un brahmán se columpiaba mientras aseguraba que «el gran Señor se ha unido a la gran Señora», que «el dios (Sol) se ha unido a la diosa (Luna)».[177] La circunstancia de que el balanceo tuviera lugar de este a oeste (en dirección solar) durante el solsticio de invierno le parecía una prueba adicional de que la ceremonia estaba de algún modo relacionada con el regreso de la luz y el año nuevo brahmánico, el *Makara Sankrānti*.[178] En tercer lugar, las danzas circulares de los *nāga* —tan similares a las de los derviches turcos— también le sugerían la revolución solar. Por último, apoyándose de nuevo en las observaciones de Frazer, Quaritch Wales argumentaba que las mismas ceremonias indias en las que los dioses se mecían en columpios tres veces al día —al amanecer, a mediodía y al atardecer— también tenían un claro origen solar, comparable al mecimiento de las imágenes de Viṣṇu y Śiva en los templos brahmánicos de Bangkok.[179]

Para Quaritch Wales, que escribió poco antes de la revolución tailandesa de 1932, el gran columpio de Siam formaba parte de las ceremonias del sudeste asiático que tanto impresionaron a los viajeros europeos antes y después del periodo colonial. Este orientalista, hijo de un rico librero de Londres, estaba interesado en explicar las acciones rituales del presente a través de sus antecedentes históricos. Como otros muchos de sus contemporáneos, Quaritch Wales hizo

suya la teoría de la indianización del sudeste asiático que hoy tanto discute la nueva arqueología. Las formas rituales del Reino de Siam podían tener conexiones con los países del entorno, con Camboya, con Birmania o con Malasia, pero buena parte de los rituales de Tailandia, antes y después del periodo Ayutthaya (1238-1438), parecían hundir sus raíces en el sur del subcontinente indio. Comprendido como parte de lo que entonces se denominaba «La Gran India», el *Trīyampawāi-Trīppawāi* parecía estar relacionado con ceremonias similares realizadas en el estado de Tamil Nadu.[180] Dicho de otra manera, la historia improbable de Van Vliet podría haber colocado al enemigo del rey siamés en una ciudad imaginaria, pero el columpio parecía haber llegado del sur la India, después de todo.[181]

Mucho más difícil era explicar su función sin caer en el hechizo de lo exótico. Dada la escasez de fuentes y el acceso limitado al material arqueológico, la idea de una Gran India como raíz y origen común de las variaciones locales en el conjunto de lo que los franceses llamaban «Indochina» tenía mucho más de deseo que de realidad. Inspirado en el trabajo, entonces reciente, de Malinowski, Quaritch Wales quería comprender cómo la sacralización de la tradición garantizaba la pervivencia de la monarquía. Su trabajo, como el de su contemporánea Anna Leonowens, fue muy discutido, sobre todo en lo que respecta a la descripción idealizada de los tabúes que rodeaban a la figura del rey.[182] Tanto en un caso como en otro, su posición de privilegio dentro de la corte —no en vano ambos habían sido contratados por Rāma IV como parte del programa de modernización del país— les hizo caer en simplificaciones dirigidas o bien a su público en Inglaterra, o bien a sus compromisos con las autoridades locales. Así, mientras que Leonowens promovía una visión occidentalizada del harén, Quaritch Wales intentaba comprenderlo en función de su utilidad pública. Al mantener lazos con las hijas de las más importantes familias del país, argumentaba, el harén permitía evitar la revuelta social, de manera muy similar a lo que había supuesto en la Francia del Antiguo Régimen trasladar a los nobles a Versalles.

Lo mismo ocurría en lo que respecta a las acciones rituales del *Trīyampawāi-Trīppawāi*. Quaritch Wales fue capaz de

observar que el Sao Chingcha era un espectáculo del que se servía el rey de Siam para afianzar su poder político.[183] Al igual que en la gran ceremonia de coronación, que Occidente pudo seguir con ocasión de la llegada al trono de Rāma X, los dioses hindúes forman parte de la naturaleza divina del monarca, no porque el rey sea una encarnación o avatar del dios, sino porque el rey legitima su autoridad mediante el hechizo del espectáculo.[184] Mucho antes de que el antropólogo Clifford Geertz entendiera la vida ceremonial como un argumento del que se sirve el poder político para subrayar el fundamento cósmico de la desigualdad, también Quaritch Wales describió la extravagancia real como parte de un ejercicio simbólico del poder. La Tailandia de esta obra pionera no entraba a valorar las profundas dificultades del país, ni discutía la ausencia de un sistema de educación o de salud. Desde la posición que le otorgaban el color de su piel y su vinculación a la corte, su descripción de los rituales de Estado como forma de perpetuación de la monarquía no podía prever la revolución de 1932, que, liderada por tailandeses educados en París, abrió el escenario a un sistema constitucional que acabó en última instancia con el absolutismo, aunque no con la monarquía. Esta última nunca se sostuvo sobre la conducta ejemplar de los reyes, así fueran monjes budistas, como tampoco, al parecer, sobre la magia de sus símbolos protocolarios.[185] Eso sí, el cambio de régimen coincidió con una reforma de los gastos y tareas de la corte, incluyendo la suspensión de la ceremonia del Sao Chingcha.

LA MUJER

El gran columpio de Bangkok quizá no fuera el resultado de un regalo del rey de Ramaradt, como escribía van Vliet, pero eso no quiere decir que el *Trīyampawāi-Trīppawāi* carezca de raíces hinduistas. Es muy probable que el uso acrobático del Sao Chingcha provenga de China, pero la costumbre de balancear a los dioses en una plataforma o en un *haṃsa* se observa en muchos lugares de la India.[186] El mismo instrumento con el que la población se refresca haciendo circular el aire desempeña un papel crucial en numerosos

rituales religiosos y celebraciones públicas que se extienden desde Rajastán y el Punjab hasta Uttar Pradesh o Tamil Nadu.[187] Pese a sus diferencias, estas festividades coinciden en que todas ellas tienen como protagonistas a distintas divinidades, o a las mismas divinidades bajo distintos nombres. En segundo lugar, se inscriben en ciclos estacionales. Por último, en la mayoría de los casos, pero especialmente en los festivales del *Teej* del norte de la India, el uso del columpio está esencialmente restringido y pensado para las mujeres. Son las jóvenes indias las que, como las vírgenes de la Grecia clásica o las jóvenes de Kirguiz, en Asia central, tanto como las semiinmortales de China o las jóvenes gaditanas o vietnamitas, se adornan, se visten con saris (especialmente verdes), se cubren las manos con henna y se columpian.

El columpio ha estado siempre ligado al paisaje emocional de la mujer. Desde el culto mariano a la invocación de Pārvatī, de Deméter, de Rādhā, de Isis, o de la diosa Hārītī, el vaivén del artefacto ha propiciado distintas formas de sororidad.[188] Muchas de estas festividades pueden claramente describirse como rituales de inversión social. En la ceremonia akha del norte de Tailandia, por ejemplo, son las mujeres las que se adornan, se engalanan y se columpian. Al menos durante unos días al año, mientras se visten, se arreglan y se divierten, no alimentarán a los cerdos, ni trabajarán la tierra, ni irán en busca de agua. Al contrario que en el rito iniciático de elevación —como el que tiene lugar durante la lectura de una tesis doctoral, por ejemplo—, este tipo de proceso ritual presupone una estructura social desigual y rígida (véase fig. 25). Las mujeres que se columpian parten de una posición estructuralmente inferior en relación con el trabajo o con la propiedad.

Las raíces del rito, como las de la desigualdad, son profundas: al menos algunas prácticas de las antesterias griegas que veíamos en el capítulo anterior tenían claramente ese carácter. Durante un tiempo limitado y en condiciones pautadas, las mujeres y los muertos —o los esclavos, dependiendo de la traducción de *keres*— podían circular libremente por la *polis*. Lo mismo se aplica a los rituales asociados al culto de Deméter, que eran, como los misterios

eleusinos, rituales de licencia.[189] En la festividad coreana del *Dano* (véase fig. 26) todavía pervive la costumbre de que las mujeres se columpien de pie sobre plataformas suspendidas de altas estructuras de madera, denominadas *Kune*.[190] Aunque las primeras referencias a los usos del columpio en esta región del mundo están relacionadas con concursos de habilidad entre hombres, desde los inicios de la dinastía Joseon, en el siglo XIV, pasó a ser, como en China, un pasatiempo exclusivo de las mujeres que, durante algunos días al año, podían liberarse de sus obligaciones cotidianas y, como los esclavos, los muertos o los niños (en caso de Halloween), adquirir un relativo protagonismo.[191]

La antropología comenzó a interesarse por estos procesos rituales a partir, sobre todo, de la publicación de *La rama dorada* del erudito escocés James G. Frazer (1854-1941). Esta obra de finales del siglo XIX dedicaba una sección entera a retratar la muerte simbólica del rey, que, en muchos lugares del planeta, tenía lugar de manera cíclica, coincidiendo con la celebración de la llegada de la luz o el tiempo de la cosecha. Los ejemplos eran innumerables. En Babilonia, nos decía Frazer, existía un festival llamado *Sacaea* en el que, durante cinco días, los señores y los esclavos intercambiaban sus lugares. En ocasiones, un prisionero ocupaba el trono hasta que le despojaban de sus ropas de monarca, para ser primero azotado y luego crucificado.[192] Sin llegar a extremos tan crueles, el antropólogo examinaba el papel desempeñado por estos sustitutos que, como en el caso del ministro de Agricultura tailandés (del que hablábamos en el anterior epígrafe), ocupaban provisionalmente el lugar del monarca.[193] En el festival del año nuevo persa, el *nowruz*, también ha sido costumbre la inversión transitoria de la jerarquía social. Todavía practicado en Kurdistán y descrito a finales del siglo XIX por distintos viajeros europeos, el ritual incluía tomar a una persona y disponerla para reinar durante unos días. A este falso monarca se le proporcionaba un trono, una corte de oficiales y un pequeño número de soldados. Al terminar su mandato, era destronado, a veces golpeado y obligado a dejar la ciudad.[194] Los cronistas del Imperio otomano de los siglos XVI y XVII no solo describen este elemento de inversión de la posición social, sino también el

uso ritual del columpio.[195]

El antropólogo Max Gluckman (1911-1975) dedicó una de las llamadas «Conferencias Frazer» a extender la idea de la muerte del rey a otras formas de conflictividad social, en particular las que tenían lugar como consecuencia de los distintos roles de género. De la muerte (simbólica) del rey (del país) al destronamiento (provisional) del rey (de la casa), la distancia es más pequeña de lo que pudiera parecer. Ya Frazer había explicado cómo en muchas sociedades del Mediterráneo y de Oriente Próximo los ciclos estacionales se asociaban a la muerte de un rey o de un dios, muchas veces resucitado por la mediación del amor de una diosa: Osiris e Isis, pero también Dioniso y Démeter, Adonis y Afrodita, Tammuz y Astarté. En relación con la historia del columpio, podría haber añadido a Erígone e Icario o, en el caso del subcontinente indio, a Pārvatī y Śiva. De la manera que fuera, allí donde Frazer había querido dar cuenta de la acción ritual en función del ciclo estacional, la antropología de mediados del siglo XX buscó explicar estos procesos en términos de la organización social de los grupos humanos concernidos, de sus condiciones de vida y sus sistemas de creencias. Los «rituales de rebelión», como los denominó Gluckman en 1954, podían estar relacionados con la fertilidad de la tierra, como pretendía Frazer, pero tenían sobre todo lugar como formas pautadas de transgresión social.[196] Durante los días señalados, las mujeres zulúes se ponían las ropas de los hombres, ordeñaban el ganado —una actividad exclusivamente masculina durante todo el año— y recorrían desnudas la aldea bailando y cantando canciones obscenas mientras los hombres y los niños permanecían escondidos en sus casas. Estas acciones se multiplicaban en otras muchas sociedades africanas. Las mujeres tsonga de Mozambique o las suazi y las transkeian thembu practicaban rituales similares que, aunque pudieran estar (psicológicamente) asociados a la presencia de una divinidad femenina —como podía ser el caso de la diosa Nomkhuwulbane de la religión zulú—, no eran más que la expresión física de un conflicto social. Quienes se encontraban en una posición de subordinación podían humillar a sus opresores o conducirse de manera provocativa. Inspirado en la tragedia de Eurípides, Gluckman

denominó a estos rituales «bacánticos», en el sentido de que las mujeres se comportaban como las protagonistas de la tragedia griega, y deambulaban por los campos y los montes «con inspirada locura y mente enajenada».[197] Al contrario que las bacantes de Eurípides, eso sí, no se sentían obligadas a descuartizar a nadie.

De la misma manera que la obra de Frazer fue discutida por la deficiencia de sus datos empíricos, la de Gluckman recibió críticas relacionadas con el carácter estático de su teoría. Su trabajo de campo en el sudeste africano le permitía explicar la estructura social como una máquina hidráulica que, para no sobrecalentarse, debía soltar vapor al menos una vez al año. Lejos de permitir una modificación en las desiguales condiciones de partida, el ritual tenía lugar como una forma de perpetuación del estatus. Las bacantes podían poner el mundo patas arriba, pero, acabada la fiesta, recogían los juguetes y lo dejaban todo como estaba. Al contrario que otros historiadores sociales británicos, como E. P. Thompson, por ejemplo, Gluckman no estaba especialmente interesado en la relación entre la experiencia emocional y el cambio social; su tarea no consistía en determinar cómo el fuego de la desigualdad conducía a la violencia, sino en cómo la pérdida controlada de vapor evitaba justamente ese estallido. Lejos de ser un movimiento emancipador, el ritual de rebelión estaba más próximo a la catarsis que a la revolución.

Victor W. Turner (1920-1983), un discípulo de Gluckman, comenzó por cambiar el nombre a los rituales de rebelión —al fin y al cabo, parecía demasiado nombre para tan poca guerra—, pero su posición recibió las mismas críticas que las de su mentor.[198] El gran teórico de la experiencia, que escribió la mayor parte de sus libros en los años gloriosos del movimiento *hippie*, quería comprender las agrupaciones humanas igualitarias. Sus libros, muy valiosos, conservan la fascinación que sintieron muchos jóvenes de aquellos años con las experiencias psicotrópicas y las peregrinaciones a la India. Los «rituales de inversión del estatus», como pasó a llamarlos, no dejaban espacio para la improvisación, y mucho menos aún para la lucha de clases o de géneros. Turner estaba interesado en los elementos estructurales del proceso, aunque, al contrario que sus antecesores, no entró a valorar ni su

carácter catártico (como Gluckman) ni su relación con la mitología o los ciclos agrarios (como Frazer). Antes que preguntarse por la función social del rito, se concentró en la aparición de experiencias de vida extraordinarias, fronterizas, o, en su terminología, «liminales».[199] Para ello, comenzó por relacionar los rituales de rebelión con los rituales de paso para, en un momento posterior, desentrañar los mecanismos que hacían posible la formación de esos grupos que Gluckman había denominado «bacánticos» y que Turner llamó, en latín, *communitas*. Con esta palabra se refería a todas aquellas personas que durante un tiempo se agrupan sin atender a su previa posición social. Lejos de operar como expresión de la desigualdad estructural, el ritual de inversión propiciaba la alternancia entre formas jerarquizadas y homogéneas de organización social. Un asunto este que merece una explicación algo más detenida antes de regresar al columpio.

A la manera de los aplausos que siguen a la ejecución de una pieza musical en una sala de conciertos, la emoción contenida puede liberarse mediante la profusión de gestos claramente inapropiados tan solo unos segundos antes. Quizá el aplauso sirva para comunicar a los músicos las emociones evocadas por su talento, pero el efecto inmediato es la desaparición de las distinciones basadas en el precio de la entrada o la ubicación de la butaca. Quienes accedieron a la sala por distintas puertas se confunden y se hermanan. El aplauso comunitario, el mismo que en principio sirve para enaltecer a la orquesta, fomenta un sentimiento de satisfacción y pervivencia próximo a la pulsión autoerótica, una experiencia fronteriza (o liminal) que elimina de manera provisional las jerarquías. Quienes aplauden se gustan. De ahí que pueda haber miradas de reprobación hacia quien no aplaude lo suficiente o hacia quien lo hace en exceso, como los dos grandes peligros a los que se enfrenta la comunidad: por un lado, el de su transformación, a través de nuevos liderazgos, en una sociedad jerarquizada; por el otro, el de todos aquellos que con su silencio contribuyen al decaimiento de los lazos de hermandad recién establecidos. (Obviamente, la comunidad que responde a la música con el aplauso no tiene deseo alguno de ocupar el lugar de la orquesta y mucho menos aún pretende despedazar al director.)

Esta alternancia entre el orden y el ruido es la misma que encontramos en procesos rituales más complejos, sobre todo en aquellos que, como los que ahora nos ocupan, dependen de la suspensión provisional de las normas que rigen la conducta social. La relación entre la orquesta (con sus partituras, sus grupos, sus reglas y su director) y el público que aplaude es muy similar a la que se produce entre la estructura social jerarquizada y la *communitas*.[200] No en vano, la formación de este tipo de comunidades ha pasado a ocupar un lugar central en la historia de las emociones, sobre todo de la mano de la medievalista Barbara H. Rosenwein, que comenzó a rastrearlas en las agrupaciones monásticas de la baja Edad Media para intentar después agrupar otros fenómenos bajo ese concepto doble.[201] Esta aproximación historiográfica está en deuda con la obra de otros autores interesados en los denominados *estándares emocionales*, es decir, en el conjunto de reglas relativas a las circunstancias en que determinadas expresiones (como reír o llorar) debían restringirse, permitirse o prohibirse. El autor más conocido en este sentido es Norbert Elias (1897-1990), cuyos trabajos sobre la sociedad de corte o sobre el proceso de civilización buscaron desentrañar el conjunto de normas que, poco a poco, fueron imponiéndose en la cultura europea del mundo moderno: desde la *sprezzatura* —la cualidad del disimulo— hasta el decoro, o desde el respeto hasta el asco.[202] La idea de la *communitas*, sin embargo, es mucho más primaria y se parece menos a la comunidad emocional (en el sentido de Rosenwein) que a lo que el historiador norteamericano William M. Reddy denominaba un «refugio emocional»: ese espacio al mismo tiempo íntimo y compartido en el que las normas y las jerarquías sociales han quedado provisionalmente canceladas.[203]

Pero regresemos al columpio y a las mujeres. De los ejemplos señalados por Turner, el más famoso es Halloween, una festividad en la que el protagonismo recae en los niños y en los muertos. Curiosamente, no hay columpios en Halloween (aunque ya hemos visto la relación estrecha de los muertos y el columpio en las antesterias, y volveremos a encontrarla en la China imperial), pero sí en las otras dos festividades que este antropólogo inglés tomó como ejemplos

de los rituales de transposición. El primero tiene lugar en Ghana y el otro en la India. Es extraño que Turner no llegara a notar la presencia del columpio en ninguno de ellos. Así, se da la curiosa circunstancia de que mientras que Frazer observó, con razón, que el balanceo guardaba relación con ritos estacionales, pero no alcanzó a ver su conexión con los rituales de transposición, Turner, que estudió estos últimos, olvidó mencionar el papel que desempeñaba el columpio en dos de sus ejemplos más significativos. Pese a esta paradoja de tener, por un lado, columpios sin ritos, y, por el otro, ritos sin columpios, lo cierto es que ambas cosas, como los dientes y los pájaros, van juntas.

Por un lado, tanto los ashanti de Ghana como los tekinam en Guinea o los makonde en Tanzania incluyen en sus danzas y cánticos tradicionales referencias al columpio, con frecuencia en relación con la simbología de la actividad sexual: «En el columpio allá en nuestra casa / Nyapule se lastimó / pero no siente el dolor / Allá en nuestra casa».[204] Por el otro, la presencia del columpio es todavía más emblemática en la fiesta hindú del amor. Turner menciona el carácter simbólico de la oscilación y asume que durante el *Holi* (la gran fiesta india del amor) la destrucción y renovación, la polución y la purificación del mundo, no solo ocurren en un nivel abstracto, sino en cada uno de los participantes: «Bajo el tutelaje de Kṛṣṇa, cada persona adoptará y experimentará por un tiempo el papel de su opuesto: la mujer servil actuará como el marido dominante, y viceversa», razón sobrada para que en la provincia de Braj —la misma en la que tuvo lugar la *Rāsa līlā*, la danza del amor que trataremos en el epígrafe siguiente— las mujeres puedan (jugar a) apalear a los hombres.[205]

Pero la experiencia de la oscilación no solo se vive en el contexto del juego de la inversión, sino en la presencia misma del artefacto, en la oscilación física y no solo simbólica. En el caso de la India, esto es especialmente claro en la festividad del *Teej* (véase fig. 27). Aquí también las mujeres se adornan, se reúnen, bailan, danzan y se columpian.[206] Podrían igualmente haber montado en escobas, en cabras o en palos. Desde el punto de vista de su utillaje emocional, se trata de una dramatización sin culpa ni arrepentimiento en la que la

oscilación forma parte de una licencia que podríamos considerar estético-política. Al menos durante un tiempo, quienes son estructuralmente subordinadas, y no solo ocasionalmente inferiores —como sucede en el caso de los ritos de iniciación—, experimentarán el júbilo de la liberación, sobre todo en aquellas sociedades en las que la estructura de parentesco está basada en un férreo sistema patrilineal. La oscilación se sitúa así en el contexto de un festival de licencia que, si bien no supone una amenaza real para la forma en la que se negocian las relaciones de jerarquía (más bien al contrario), permite a pesar de todo traspasar la frontera de la permisividad y modificar, al menos provisionalmente, el valor de los objetos y la posición relativa de sus miembros.[207]

En la India, las representaciones visuales de este tipo de festividades son innumerables.[208] El Museo de Arte de Cleveland y el Museo Británico de Londres poseen dos imágenes extraordinarias sobre este asunto. En la primera (véase fig. 28), un pintor desconocido nos muestra al maharajá Abhai Singh (1702-1749), que, montado en un caballo blanco y acompañado de su guardia, contempla el balanceo de dos mujeres. Realizada hacia 1740 en el reino rajput de Jodhpur, esta imagen combina la acción ritual con el desplazamiento del poder político. Frente al *Homo viator* —el caballero que, como en el famoso grabado de Durero, se abre camino hacia la fortuna—, la escena exalta los valores de la *mulier oscillantis*, del balanceo femenino que tiene lugar no solo a espaldas del poder, sino a costa y en contra de él. De manera más particular, la escena podría estar relacionada con el movimiento iniciado por Amrita Devi, una lugareña que en 1730 sacrificó su vida para proteger los árboles de la región. Durante el reinado del maharajá Abhai Singh, su protesta desembocó en el asesinato de más de trescientos habitantes de Khejarli, que murieron abrazados a la misma variedad de planta leguminosa (*Prosopis cineraria*) sobre la que las jóvenes de la imagen han instalado su columpio.

También la imagen del Museo Británico (véase fig. 29) sitúa el columpio en el centro mismo de una acción al menos en principio emancipadora. En esta acuarela sobre fondo opaco, una miniatura de una serie, una joven se balancea con

fuerza a la sombra de una variedad de higuera sagrada (*Ficus religiosa*). Es el mismo tipo de árbol en el que meditó Buda y alrededor del cual se practicaba, antes como ahora, el caminar conocido como *parikrama*. Ante la mirada de otras dos mujeres, el columpio sustituye la oración ritual, que se recita dando vueltas alrededor del tronco, por un movimiento oscilante. En la parte superior de la imagen, escrito en *devanāgari*, hay una frase en lengua braj bhasa (una variedad de hindi) que dice que la mujer «se balancea sin dudas y sin miedos. Su cadera está a punto de chascar y el árbol de crujir, pero ambos se doblan y prevalecen».[209] La conexión de esta última imagen con alguna variedad del *Teej* no deja lugar a dudas. En principio relacionadas con la llegada de los monzones, estas festividades conmemoran a la diosa Pārvatī, a quien se saca en procesión para celebrar su salida de la casa materna y su matrimonio con el dios Śiva.[210] En tanto que segunda reencarnación de Sati —la primera esposa de Viṣṇu, que se quitó la vida por una afrenta que su esposo recibió de la familia de ella—, Pārvatī se encomienda la tarea de retirar al dios de su retiro espiritual y hacerle partícipe de las responsabilidades de su descendencia. Algunas de las disciplinas ascéticas (denominadas *tapas*) a las que se sometió en los montes del Himalaya para ganar la atención de su futuro esposo, entre ellas el ayuno, siguen formando parte de la celebración del *Teej* y todavía se practican por muchas mujeres en distintas partes del subcontinente.[211]

Estas representaciones visuales nos dicen algo sobre la experiencia de la mujer, pero no son imágenes de mujeres, sino de hombres para su propio consumo. Más tarde volveremos sobre esto.[212] A la hora de buscar la voz de las protagonistas del ritual de inversión, nada mejor que olvidarse de los ojos y pegar la oreja.

El columpio es una máquina de transposición, una metáfora sólida que moviliza experiencias tan humanas como el vértigo, la desorientación o la angustia. También es un metrónomo sobre el que cabe recitar un mantra al ritmo del movimiento de un péndulo. Desde las antesterias a las fiestas de Livonia, la oscilación ritual suele ir acompañada de cánticos y danzas. La conexión es tan explícita que el columpio precolombino (quizá totonaca) del museo mexicano

de Veracruz es también, él mismo, un instrumento musical. En el caso que ahora nos concierne, muchas de esas canciones «de columpio», que se transmiten por tradición oral, dejan sin embargo lugar para la introducción paulatina de elementos socialmente disonantes.

Como los recitativos que acompañan el mecimiento de los dioses, también las canciones propias de las festividades del columpio tienen un carácter monótono y reiterativo:

> *En la rama del magnolio he colocado un columpio; su cuerda es de seda, he*
> *[colocado un columpio*
> *En la rama del magnolio, he colocado un columpio; su asiento es de sándalo, he*
> *[colocado un columpio*
> *A columpiarse en mi columpio vinieron el Sol y la Luna; han traído a sus reinas a*
> *[columpiarse en mi columpio*
> *A columpiarse en mi columpio ha venido Brahma; ha traído a sus reinas a*
> *[columpiarse en mi columpio*
> *A columpiarse en mi columpio ha venido Śiva; ha traído a sus reinas a*
> *[columpiarse en mi columpio.*

Y así sucesivamente.[213] La acción combinada de la música y el movimiento produce una suerte de hechizo muy similar al arrullo del que, desde tiempo inmemorial, se han servido las madres del planeta, como muy bien sabía el filósofo Platón, para dormir a sus hijos. Lo que desconocía el famoso filósofo griego es que ese mismo arrullo también permite a las jóvenes indias (y a las otras) airear sus miedos.[214] Hay que tener presente que, aun cuando estas canciones puedan referirse a la llegada de los dioses, sobre todo cuestionan abiertamente las expectativas de los padres, hermanos y maridos de las mujeres que las cantan. Sirviéndose de la cadencia del movimiento oscilante, la música discute la desigual distribución de las herencias o del trabajo, expresa el temor de las jóvenes a ser maltratadas por sus futuras parejas o por las condiciones en las que han sido acordados sus matrimonios. Son canciones de amor y de terror. Se cantan en tiempos de licencia. Tienen un carácter festivo, pero algunas de ellas están ligadas, como en el caso de las *aioras*, a la

amenaza del suicidio.[215]

Estas canciones de las jóvenes indias durante el festival del *Teej* no son muy diferentes de otras que todavía se escuchan en el festival de los columpios de la pequeña localidad de Ubrique, en Cádiz:

> Enque *tú me ves chiquita*
> *y tú chiquita me ves,*
> *no creas que he de ser escoba*
> *que conmigo has de barrer.*[216]

Junto con la ilusión del amor, también aparece aquí, en el sur de España, el temor a la traición, a la humillación o al abandono:

> *Ven acá, falso refalso,*
> *falso te vuelvo a decir,*
> *la noche que me vendiste,*
> *¿cuánto te dieron por mí?*[217]

En un mundo de constricciones e ilusiones tantas veces rotas, reaparece la simbología de las flores, entremezclada, como en la literatura medieval china, con la ausencia de libertad:

> *Un rosal cría una rosa*
> *y una maceta, un clavel,*
> *un padre cría a una hija*
> *sin saber para quién es.*[218]

Frente al temor a los hombres y a las familias políticas, aparece también la *communitas* como expresión más básica de la sororidad:

> *Esa que está en el columpio,*
> *la que tiene el delantal,*
> *es la novia de mi hermano*
> *pronto será mi* cuñá.[219]

El ritual sirve también a los propósitos de pregonar el ansia de libertad, de imponer la orientación sobre la propia vida:

> *Mi madre quiso un pero*

y yo quiero una manzana;
mi madre quiso a mi padre
y yo a quien me dé la gana. [220]

Y de nuevo, una vez más, el sexo y la muerte.

Ya se van los quintos, mare,
ya se van los buenos mozos,
ahora se quedan las niñas
con los viejos asquerosos.

EL DIOS

Tan importante como el festival del *Teej* es la frecuencia con la que la pintura indostaní ha representado a Kṛṣṇa encima de un columpio. Las fuentes de las que disponemos para interpretar las vicisitudes de este dios son esencialmente dos: el *Bhagavad-gītā* —uno de los fragmentos más importantes del *Mahābhārata*— y el texto conocido como *Bhāgavata purāṇa*, cuyo libro X está dedicado, casi exclusivamente, a su infancia y juventud. A estas dos fuentes, al mismo tiempo literarias y devocionales, habría que añadir el extraordinario poema del siglo XII *Gītā-govinda*, escrito por Jayadeva, un poeta natural de Orissa. La forma en la que se representa a Kṛṣṇa en el *Mahābhārata* y en los *purāṇa* es muy diferente. En el primer caso, el dios hace su aparición como un sabio que aconseja al guerrero Arjuna antes de la batalla. Los *purāṇa*, por otro lado, se concentran en los detalles de su infancia y primera juventud. Ambas caracterizaciones han tenido también efectos en los aspectos devocionales, pues así como el *Canto del dios* (ninguna otra cosa quiere decir *Bhagavad-gītā*) ha dado lugar a una filosofía del *dharma* (o de la virtud), la *Leyenda del dios* (eso quiere decir *Bhāgavata purāṇa*) ha estado en la raíz de un ascetismo y de una religiosidad práctica, ligada a una forma devocional conocida como *bhakti*, así como a una variedad de yoga del mismo nombre.

Desde el punto de vista de su representación iconográfica, los expertos calculan que unas siete de cada diez representaciones de Kṛṣṇa hacen referencia a la imagen que del dios nos transmiten los *purāṇa*. Otro tanto cabría decir de

su influencia en las artes escénicas, habida cuenta de que estos textos estaban escritos para ser recitados y bailados, acompañados de música.[221] Es por lo tanto esencial acercarnos a ellos para comprender la omnipresencia del columpio tanto en la práctica ritual como en la representación iconográfica del dios. La pregunta es: ¿qué nos dicen estos textos del columpio en la vida terrenal de Kṛṣṇa? Y la respuesta es: nada. ¿Y entonces?

Bastante desconocido en Occidente, el libro X del *Bhāgavata purāṇa* es de una belleza desbordante.[222] Aun cuando el texto fue fijado alrededor del año 1000, sus orígenes son muy anteriores y de ellos depende en buena medida el desarrollo de una concepción divina del propio Kṛṣṇa, que alcanzó en algunas regiones de la India el estatus de dios supremo.[223] La vida de los seguidores de este dios travieso, a quien le encanta robar mantequilla y yogur, que esconde la ropa de las mujeres que se bañan desnudas en las orillas del río Yamuna, el mismo en el que más tarde se reflejará el Taj Majal, transcurre bajo un hechizo en el que conviven en plena armonía la inocencia y la divinidad. Por un lado, las mujeres de la tribu, referidas en el texto por su oficio de pastoras, las *gopī*, en su afán de proteger al pequeño, agitan a su alrededor la cola de una vaca, y lo bañan con la orina y el excremento de ese sagrado animal, con el que también escriben en doce partes distintas de su cuerpo los nombres del dios Viṣṇu.[224] Por el otro, su madre adoptiva, Yaśodā, verá por dos veces en la boca entreabierta de su hijo el cielo, la tierra y las estrellas, el espacio y el sol, la luna y el fuego, el aire, los océanos, los continentes, las montañas y los ríos, los bosques y todo lo que se mueve y lo que no se mueve.[225]

Uno de los conceptos básicos del *Bhāgavata purāṇa* es el de *līlā*, una palabra sánscrita que se traduce normalmente como «juego». El *līlā* es un juego, por supuesto, pero también un ejercicio al mismo tiempo estético y ascético, una recreación del mundo ligada en ocasiones a un tipo de danza ritual denominada *Rāsa*.[226] Los orígenes de la palabra *līlā*, cuya traducción más acertada sería quizá la de *pasatiempo*, se remontan al *Vedantasūtra*, un texto escrito en el siglo III en el que la teogonía hindú se preguntaba qué necesidad puede tener un dios que no carece de nada para crear un mundo,

salvo su propio entretenimiento. Muy alejado del contexto semántico al que normalmente asociamos la palabra *juego*, el *līlā* refiere a una acción que no depende de necesidad alguna. El dios se reencarna y adquiere forma humana como parte de un principio recreativo y expansivo que involucra a todos los seres humanos y no humanos. Los pastores, pero también las *gopī*, las vacas, los monos y los pájaros, los elefantes y los árboles. El jazmín, que contra todo pronóstico florece en el otoño, tiene tanta importancia como la Luna que ilumina el horizonte.

La danza del amor, la *Rāsa līlā*, también comienza con un impulso que no puede controlarse. El sonido de la flauta es tan arrebatador que al instante las *gopī* abandonarán hijos y maridos, dejarán de ordeñar vacas y de avivar los fuegos. Todo quedará a medio hacer, suspendido entre el cielo y el suelo. La llamada del *dios de los mil nombres* las coloca fuera de sí y de lo suyo.[227] Las que no pudieron salir al encuentro del *supremo amante* lo buscaron a través de la meditación. La historia conforma un relato dentro de un relato: es al mismo tiempo continente y contenido. El libro X del *Bhāgavata purāṇa* es un texto de una notable sinestesia, en donde la divinidad misma huele y tiñe lo que toca, y en donde quien lo lee o lo escucha se ve también poseído por un drama en el que participan por igual personas y cosas, plantas y animales, dioses y hombres. En la bellísima traducción inglesa de Lee Siegel, el final del canto I nos advierte de que, cuando el joven Kṛṣṇa juega, encarna el mismísimo sentimiento del amor.[228] Como los pendientes de las *gopī*, que se balancean con urgencia por encontrarse con el *supremo amante*, la *Rāsa*, la danza, tiene lugar en el contexto global de un otoño que trae las lluvias y la fertilidad de los campos, que renueva los pastos y elimina «las impurezas del agua, el barro de la tierra, la mezcla de los elementos y las nubes del cielo».[229]

Hasta llegar a su momento culminante, el relato atraviesa distintas fases de aceptación y de abandono. Al ser inicialmente rechazadas por el dios, las *gopī* no encuentran consuelo. Su dolor, nos dice el texto, es físico y moral. Su lamento deja huellas en sus rostros y en sus cuerpos. El color rojo de sus labios palidece con sus suspiros del mismo modo

que el bermellón de sus pechos se torna oscuro por el maquillaje que transportan sus lágrimas. Compasivo, aun cuando no hay nada que pueda aumentar ni disminuir su propia satisfacción, el dios las complace. Eso sí, las abandonará de nuevo en cuanto vea brotar de sus cuerpos el orgullo y la vanidad. Como «elefantas sin elefante», intoxicadas por lo que han visto y vivido, las *gopī* comienzan entonces a imitar los gestos del dios: sus sonrisas, sus miradas, sus voces y sus juegos. Bailando y gritando «¡Yo soy él!», preguntan a los árboles y a las bestias dónde está el que se encuentra tanto dentro como fuera de toda criatura viviente. Cada una va interpretando las hazañas del dios, sus distintos juegos o *līlā*. Una de ellas succiona el pecho de otra, como hizo Kṛṣṇa para liberarse de la hechicera Putana (palabra sánscrita de la que se deriva, sí, la palabra *puta*, sinónimo de hedionda); otra, disfrazada de demonio, intenta secuestrar a una tercera, que pretende ser el bebé Kṛṣṇa; otra más golpea a una compañera a la que toma por un demonio. Las hay que llaman a las vacas como habría hecho el dios, y quienes imitan el tocar de su flauta.

Todas se dirigen a las orillas del Yamuna a la caída de la noche. Se adentran en el bosque hasta donde alcanza la luz de la luna, con sus mentes absortas, cantando y suplicando el regreso del Señor del Otoño. Allí hablan sin coherencia y lloran sin consuelo hasta que da comienzo la *Rāsa*. Con los brazos entrelazados y describiendo un círculo, el Señor de todos los Yogis se coloca entre cada par de *gopī* y extiende los brazos alrededor de sus cuellos. La unión mística que proporcionan la música, el canto y el baile no solo afecta a las *gopī*, sino que se extiende a la morada de los dioses, alcanzando las estrellas. En el contexto de un universo animado, mientras los sentidos de las danzarinas rebosan de placer al contacto con Kṛṣṇa, las mujeres del orbe celeste también sucumben al deseo. La Luna misma y las estrellas se maravillan. En cuanto al Señor de todas las almas, es como un niño poseído por su propio reflejo.[230]

Cansados del baile, se bañan en las aguas del Yamuna mientras las abejas cantan sus hazañas. Allí el dios vuelve a mancharse de la cúrcuma de sus pechos. En contacto con sus cuerpos, parece como el elefante que hubiera perdido toda

inhibición hacia sus elefantas. Bajo el hechizo del amor, cada una de las mujeres cree ser la única, por más que el dios sea capaz de bailar con todas ellas. También les parece que la danza dura una sola noche, cuando en realidad dura más de cuatro mil millones de años. Por último, pero no menos importante, aunque alguien pudiera considerar que el Supremo Ser ha roto las leyes del *dharma* por tocar a las mujeres de otros, el texto nos recuerda que «la verdad del fuego no se contamina por lo que quema». Por el contrario, el *Rāsa līlā* servirá para que aquellos que tienen fe se liberen de la lujuria, «la enfermedad del corazón».[231]

La relación entre el *Rāsa līlā* y el columpio es compleja. La literatura canónica establece un régimen de balanceo, al mismo tiempo sentimental y pasional, entre la devoción y el rechazo, pero no es ahí donde reside su fuerza. Desde un punto de vista iconográfico, una de las primeras imágenes en donde el dios de los mil nombres se columpió con una de las *gopī* (véase fig. 30), quizá Rādhā, procede de un manuscrito iluminado del siglo XV. El texto, escrito por Bilvamangala Svami, más conocido como Lilasuka, en el siglo XI, fue iluminado por una mano experta y se encuentra hoy en día en la Wellcome Library de Londres.[232] El *Balagopalastuti*, que así se llama el texto, no incluye referencia explícita al columpio, pero sí lo hacen las imágenes que lo acompañan. La presencia del artefacto se deja sentir sobre todo en el contexto de su representación iconográfica. Son las imágenes y no los textos los que muestran de manera obsesiva el columpio del dios, por más que el columpio no aparezca en nada de lo que está escrito.

Quizá sea necesario aceptar que las imágenes no proporcionan una representación literal de los textos y buscar una interpretación diferente de una experiencia que fue apropiada por el kṛṣṇaísmo justamente en los momentos en los que el culto a este dios debía enfrentarse a las invasiones turcomogolas del siglo XV. Para comprender esto, habrá que dar un pequeño rodeo por la teoría hindú de los sentimientos y de sus manifestaciones artísticas. También será necesario remontarse algo más allá del siglo XIV y situarnos entre el siglo III a. C. y el siglo III d. C., que es el momento, incierto, en el que está datado el texto más importante de teoría

dramática o estética del pensamiento del subcontinente asiático. Atribuido a Bharata Muni, el *Nāṭyaśāstra* contiene una las doctrinas teatrales más importantes jamás escritas. [233] Se trata de un tratado de retórica que incluye la primera gran sistematización de la doctrina de la *rasa* (no confundir con *Rāsa*), una palabra sánscrita de difícil traducción. Su significado inicial era similar a la esencia o, de modo más sensorial, al jugo. La *rasa* se halla tan imbricada en la fisiología del cuerpo que sus primeros usos la relacionaban con la capacidad de degustar o de percibir un cierto sabor. De esa manera aparece en algunos de los textos más antiguos de la India, como el *Ṛgveda* o los *upaniṣad*. Para el sabio Bharata, la *rasa* era poco más que un condimento o, desde un punto de vista visual, una coloración de la experiencia, que permitía degustar una cierta pieza dramática. La *rasa* o, mejor aún, las *rasa* —puesto que Bharata distinguía un conjunto de ellas— no eran emociones auténticas, sino sentimientos evocados en el contexto de la representación dramática. Es decir, la acción que imita, por ejemplo, el miedo (como en una película de terror) nos permite degustar esa emoción a través del deleite de la representación. Tenemos miedo, sí, pero no es un miedo real, sino evocado. De ahí que las valoraciones que podemos hacer del miedo que sentimos en la vida real o en el teatro sean bien diferentes. El segundo, el que sentimos en el teatro, ante la representación de un crimen, por ejemplo, el que se saborea a través de una acción dramática (la *rasa*), se apoya en una experiencia ética y estética, de asombro, muy diferente a la que podríamos sentir fuera del teatro, si fuéramos testigos, para seguir con el mismo ejemplo, de un asesinato.

En la obra original, el número de *rasa* o sentimientos estéticos es ocho: erótico, cómico, patético (o compasivo), furioso, heroico, terrible, odioso y maravilloso.[234] Más adelante, se añadirá una novena *rasa*: la paz o tranquilidad de espíritu. Por supuesto, las *rasa* son evocaciones de estados mentales, de temperamentos o estados de ánimo. Se trata de una aspecto importante, pues de la misma manera que el plato, una vez cocinado, permite al conocedor distinguir sus ingredientes, pero no es igual a sus ingredientes —pues no es lo mismo un pollo que un guiso de pollo, ni un crimen que la

representación de un crimen—, la apreciación emocional de la obra de arte, y el sentimiento que despierta, no se corresponden con las emociones utilizadas para evocarlo, en el mismo sentido en que el gusto de lo salado en un guiso no es igual a la sal utilizada para cocinarlo. La palabra que se emplea en sánscrito para referirse a los estados emocionales es *bhava*. Con estas *bhava*, muy próximas a lo que nosotros denominamos «pasiones» o «emociones», se cocinan esas formas de degustación o sentimientos estéticos a los que se denomina *rasa*. La forma en la que esos ingredientes van a ser dispuestos se establece a través de los *rāga*, otra palabra de significado algo complejo, pero que, sin embargo, ocupa un lugar esencial en nuestra historia. Tanto más cuanto que uno de esos *rāga* es justamente la *Hindola Rāga*, o *rāga* del columpio. Pero ¿qué es un *rāga*?

En antiguo sánscrito, la palabra *rāga* significaba simplemente amor o pasión, por más que el término también estuviera relacionado con la coloración o el tinte con el que se teñía algo.[235] En el contexto de las artes escénicas y de la teoría de la dramaturgia, pasó a describir un conjunto de estructuras, o modos fijos, de los que debían servirse los intérpretes para dar color a las emociones (para teñirlas) y evocar los correspondientes sentimientos en sus audiencias. Si tuviéramos que continuar con la propia imagen que utiliza Bharata en relación con el mundo de la cocina, los *rāga* serían las distintas artes culinarias, las formas bien establecidas de cocinar un plato, aquellos procedimientos que permiten dotar de significación a la representación emocional de modo que produzca el correspondiente sentimiento estético. En nuestro mundo occidental, diríamos que los *rāga* serían los procedimientos persuasivos, los tópicos de los que hablaba Aristóteles en su *Retórica*, que permiten dotar de significación a un discurso no demostrativo.

Aun cuando el origen de los *rāga* es muy anterior —fue durante el siglo XV cuando se asociaron a distintos tipos de figuras divinas y humanas—, al mismo tiempo dieron lugar a un tipo de pintura conocida como *rāgamala*, en donde los distintos *rāga* se aparecían formando una serie o, de manera más literal, una «guirnalda» de *rāga*. Cada una de las imágenes que componían estas guirnaldas representan las

distintas formas de evocar experiencias emocionales, incluyendo aquellas que, como el amor, se asocian a la presencia del columpio.[236] A partir sobre todo de la segunda mitad del siglo XV, el género se extendió por las cortes y las *zenanas*. Sucedió además que los *rāga* comenzaron a incluir a un personaje masculino y uno femenino (*nayaka* y *nayika*), mientras que la serie en su conjunto también hacía referencia a las seis estaciones: otoño, invierno temprano, invierno, primavera, verano y, sobre todo en nuestro caso, los monzones: la estación del *Hindola Rāga*, que se evoca en muchas ocasiones a través de los amores entre Kṛṣṇa y Rādhā subidos en un columpio (véase fig. 31).[237] De las decenas de *rāgamala* que han sobrevivido, los investigadores no se ponen de acuerdo sobre la forma en la que la imagen representa la música o la manera en la que da indicaciones sobre aspectos precisos de cómo determinados sentimientos debían evocarse. Parece claro, sin embargo, que la imagen no representa literalmente un texto, sino que sugiere las actividades propias de una estación en la que ciertos sentimientos debían ser evocados. Lo que en el caso del columpio equivalía a la celebración de los festivales del *Teej*, al comienzo de la llegada de la estación del monzón.

Como parte de los entretenimientos de la corte, las *rāgamala* circularon ampliamente en las regiones gobernadas por monarcas rajput, especialmente en Rajastán. Su influencia, sin embargo, se deja sentir mucho más allá. La *Hindola Rāga*, tanto como algunas de las escenas de la divina danza, no solo encuentra acomodo en la pintura indostaní. Sobre todo a partir del siglo XIX, el arte europeo comenzará a añadir una figura masculina junto a la joven que se balancea en el columpio. El cuadro más famoso sobre este asunto, hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York, es obra del pintor clasicista francés Pierre-Auguste Cot (1837-1883) y se llama, como no podría ser de otro modo, *La primavera* (véase fig. 32).

EL ASIENTO

Las primeras referencias que tenemos del yoga provienen de

los textos conocidos como *Vedas*, así como de los llamados *Upaniṣads*. Escritos en sánscrito, estos libros están en la base del hinduismo, de las religiones brahmánicas, así como del jainismo. Antes de la extensión del budismo, en el siglo VI, los *Vedas* configuraron la base de las religiones del subcontinente, junto con los versos del llamado *Canto del Señor*, el *Bhagavad Gītā*. En todos estos textos, la palabra *yoga* tiene un sentido muy diferente al que se le confiere hoy en día, aunque no por ello carezca de toda relación ni con el campo semántico contemporáneo ni con el mundo del columpio.

En sus orígenes, la palabra *yoga* hacía referencia al yugo: el mismo que servía para ligar a los animales a los carros, para someterlos al camino evitando su distracción. El *Kaṭha upaniṣad*, uno de los textos filosóficos más bellos jamás escrito, nos ofrece uno de los primeros testimonios de esta significación primitiva. La escena presenta a un niño llamado Nachiketas en conversación con el dios de la muerte.[238] A la manera de un cuento, la enseñanza se vierte en una prosa reiterativa que comparte imágenes con el *Fedro* de Platón, redactado unos cien años más tarde, en el siglo IV a. C., así como con el gran libro de cuentos del Oriente, *Las mil y una noches*, algunas de cuyas historias, de origen siriaco, fueron fijadas el siglo XIX por manos francesas.

Sentados uno cerca del otro —pues eso quiere decir *upaniṣad*—, el niño y la Muerte se interpelan. Uno, el niño, solo desea morir. Convencido de que los sacrificios que su padre hace a los dioses, de vacas demasiado viejas para dar leche, solo pueden conducir a un mundo de pesar y de amargura, le propone que le sacrifique a él en lugar del ganado. El padre, enojado, le responde: «A la Muerte te voy a entregar». Y allá se encamina, hacia la muerte, «como cabeza de muchos, y en medio de otros tantos». A medida que se aproxima a su encuentro, Nachiketas va pensando en todos los hombres de antaño y en todos los del porvenir. Tampoco es esa su única reflexión sobre cómo la vida aparece y desaparece a medida que se enuncia. Por el contrario, la cualidad cíclica de la existencia se refuerza por el carácter reiterativo del texto, que se expresa bajo una forma recitativa, como en el arrullo de un mantra.[239]

Después de tres días de ayuno, el dios de la muerte, Yama, le concede tres deseos. En primer lugar, el pequeño pide que se mitigue el enfado de su padre. Después demanda que le revele el fuego sagrado que conduce a ese cielo en el que no hay motivo de temor, en el que no moran ni la vejez ni la muerte. Por último, quiere saber la verdad. El pequeño quiere liberarse del dolor de la duda. Cuando un hombre muere, dice, algunos dicen que es y otros que no es. He ahí la duda. Yama, sin embargo, no está dispuesto a compartir sus secretos y le ruega que le pida algo diferente. A cambio le ofrece caballos y oro, ganado y elefantes, hijos y nietos que vivan cien años, vastas extensiones de tierra y larga vida. Le ofrece cualquier cosa que pudiera atesorar en el mundo de los mortales. Como en la leyenda del pequeño Sidartha Gautama, Nachiketas rechaza los placeres pasajeros que debilitan el poder de la vida: «¡Guárdate tus caballos, tus bailes y tus cánticos!», replica airado. Consciente de que el pequeño desprecia la cadena de posesiones con la que los hombres se atan y bajo la cual se hunden, como ciegos guiados por ciegos, la Muerte le abre el camino de la sabiduría, de la dicha de un conocimiento que, aunque no puede enseñarse mediante razonamientos, sí puede transmitirse de una manera tal que, al quemarse lo efímero, se alcance lo eterno.

Yama le explica que lo pequeño, lo más pequeño, puede ser grande, lo más grande, y ocupar los más vastos espacios; que se mueve, y no se mueve; que está lejos y cerca; que se halla dentro y a la vez fuera de todo.[240] Al contrario de lo que será, más tarde, la división tripartita del alma que Platón expondrá en su diálogo *Fedro*, la Muerte explica al niño que el *ātman* (el alma humana) es el Señor de un carro, y que el cuerpo es el carro mismo. Le dice que la razón es el auriga y la mente las riendas, que los caballos son los sentidos y sus caminos los objetos de los sentidos.[241] Aun cuando ambos diálogos, el de Platón y el de los *Upaniṣad*, están regidos por la necesidad de alcanzar la verdad, y aun cuando ambos utilizan la misma imagen, hay algunas diferencias importantes. Allí donde, en el mundo hindú, el cuerpo es como un carro, en el mundo griego, el alma es como un yugo de dos caballos conducido por un auriga. Más importante: en los textos sagrados del hinduismo, el problema consiste en

romper el principio de individuación. El señor del carro no es la razón que gobierna los sentidos con la mente, sino el principio de vida que carece de sonido y forma, de sabor y de perfume, que no tiene ni comienzo ni fin: el principio que se halla por encima de todo razonamiento y que, cuando se manifiesta, libera al hombre de las garras de la muerte.

La lección que la Muerte proporciona al pequeño Nachiketas se apoya en una filosofía de la renuncia, en la que el movimiento del carro habrá de pasar por diferentes estadios. Primero deberá rechazar el habla, después la mente, después al Sí mismo, y por fin deberá renunciar también al Espíritu del universo a cambio del Espíritu de la paz. Los verdaderos sabios, que no buscan lo eterno en cosas pasajeras, han comprendido no solo la comunión de nuestro ser en el Ser Supremo, sino la presencia del Ser Supremo en lo que somos y en lo que percibimos, ya sean colores o sonidos, perfumes o besos. Puesto que lo más pequeño es también *Eso*, lo más grande, el asesino que mata se equivoca tanto como el asesinado que piensa que muere, pues lo eterno en el hombre no puede ni matar ni morir. Ese Espíritu, ese fuego que habita en el corazón, va lejos cuando descansa y a todas partes cuando duerme. Lo que está aquí también está allí, y lo que está allí también aquí. De modo que quien ve a los muchos, y no al Uno, deambula sin cesar de muerte en muerte.

Para alcanzar esa verdad suprema, los *Upaniṣad* mencionan, por primera vez, una práctica ascética, el yoga, que más tarde se hará popular en el budismo y que entrará en Occidente a comienzos del siglo XIX. La vía suprema de la sabiduría deberá comenzar en el momento en que la razón sujete con las riendas de la mente los cinco sentidos. «Esa firmeza calmada de los sentidos se denomina yoga.» Como el balanceo mismo del columpio, el yoga está sometido también a un ir y venir: «El yoga va y viene», dice el *Kaṭha upaniṣad*. Lejos de ser el resultado de un momento de iluminación, la sabiduría suprema solo se obtiene mediante un movimiento oscilante, una experiencia del balanceo que permita entender *Eso* a través de *Esto*. De nada serviría comprender que *Esto* es *Eso*, el Espíritu Supremo, sin comprender que *Eso* es *Esto*: el cuerpo en el que habita el *ātman*, el corazón en el que se esconde la llama de la verdad. La intuición mística solo se

alcanza a través de un ejercicio ritualizado en el que la razón, que comienza por aquietar los sentidos y por entender sus propias espiraciones e inspiraciones como expresión del espíritu ígneo de su interior, termina por aceptar que el viento, aunque sea uno, adopta muchas formas en todas las cosas en las que vive, o que el fuego, aunque sea uno, también se funde con lo que quema.

A los pies de un gran plátano que crecía en las orillas del río Iliso, cerca de un pequeño riachuelo que la progresiva expansión de Atenas ha condenado a la canalización y al soterramiento, Sócrates y Fedro también discutieron sobre la inmortalidad del alma, sobre la conveniencia de corresponder al amor, y arrepentirse, u obrar de acuerdo con el propio beneficio, y no hacerlo. Como en el texto de los *upaniṣad* que le sirve, muy probablemente, de fuente de inspiración, también Platón se muestra partidario del uso de las imágenes propias del mundo de la cabalgadura y de la monta, no solo en relación con el tema de su visión del alma —que más tarde desarrollará en la *República*—, sino con los usos de la retórica. [242] En el contexto de una teoría de la transmigración, según la cual las almas recorren distintos cuerpos, Platón defiende por boca de Sócrates que el alma se comporta, de entrada, como un carro. El auriga que lucha por conducir los dos caballos que tiran del vehículo, así como esos dos caballos —el uno amante de la gloria y seguidor de la verdad y el otro contrahecho, de sangre ardiente, amigo de los excesos—, no deberían hacernos olvidar la estructura material en la que se produce esa lucha. El alma, la fuente de toda vida, es como un yugo: un ζεῦγος, un instrumento alado que busca el equilibrio entre dos bestias a las que ayunta, sin que ninguna de las dos pueda liberarse de la otra. Sometidos a su mutua dependencia, ambos caballos se comportan como un carro de difícil manejo. La palabra que utiliza Platón para describir este yugo es la misma que utilizaba Heródoto para describir una pareja de cosas indisociables y la que más tarde utilizará Teofrasto para referirse a la boquilla única de una flauta doble.[243] En lo que respecta a las pasiones del alma, las nobles y las innobles están obligadas a convivir como si fueran gemelos siameses atrapados en el mismo cuerpo. Como en el caso de los *upaniṣad*, la fuente de sometimiento es

también fuente de salvación. La práctica del yugo, o del yoga, que es la palabra con la que se conoce hoy en Occidente este ejercicio de libre sometimiento, permite interrumpir el ciclo de la muerte y la vida, en el caso de las enseñanzas de la tradición védica, pero también el dolor de la apariencia, en el caso de la filosofía griega. El carro griego se parece en esto también al *Ratha Kalpana*, a la imagen del carro descrito en el *Kaṭha upaniṣad* y en el *Bhagavad Gītā*.[244]

Por contraposición a quienes galopan por las palabras o las arrojan a un espacio en el que parecería que las letras puedan defenderse a sí mismas, Sócrates aboga por una filosofía de la oscilación que, partiendo de un impulso primigenio —que no es otro que el amor—, conduce alternativamente a la satisfacción del placer o a la consecución de un bien. Esa tensión entre la pesantez del cuerpo y la liviandad del alma configura una psicología celeste en la que el horizonte, lejos de mantenerse estable, se mueve alternativamente arriba y abajo. El alma, que unas veces se hunde y otras se eleva, sin que en ningún momento sea capaz de alcanzar, sino tan solo de recordar, la llanura de la verdad, se asemeja a un carro de caballos no solo debido a su organización interna, sino también a consecuencia de su movimiento renqueante. Su traqueteo y la figuración de su inestabilidad importan mucho más que el catálogo de sus partes, al menos en tanto que estas solo sirven para explicar la forma desacompasada de sus movimientos de oscilación.

En segundo lugar, el mito también se refiere a dos elementos de naturaleza psicológica que se presentan como resultado de ese trajín entre quien conduce a duras penas el carro y los caballos que se inclinan hacia caminos diferentes. La oscilación no solo acontece en su dimensión espacial, sino que afecta a las circunstancias propias de la experiencia que se mueve alternativamente entre dos formas extremas. Por una parte, la perturbación, por la otra el entusiasmo. En los dos casos, el impulso que mueve el carro del alma conduce a distintas formas de locura. El filósofo, nos dice Platón, que se haya iniciado en las ceremonias de la oscilación y que haga un uso adecuado de tales recordatorios, no solo se encontrará apartado de los humanos menesteres, sino que, volcado en lo divino, será tachado de perturbado, cuando en realidad está

entusiasmado.[245]

Finalmente, el carro que se mueve con movimiento oscilante también produce una alteración en los elementos ritualizados. El balanceo ceremonial se produce para recordar, desde luego, pero también para olvidar. La inmortalidad del alma no depende de una concesión de la divinidad, ni de su particular constitución, que evita toda forma de corporeidad, sino de la circunstancia misma de su movimiento oscilante, pues «lo que siempre se mueve es inmortal».[246]

4
LOS MIL OTOÑOS

LA HISTORIA

En la historia del columpio en China casi todo es falso, comenzando por la palabra, *qiūqiān* (秋千, en caracteres simplificados chinos), que nombra el artefacto. Mientras que el último de los caracteres, *qiān*, 千, significa «mil», el ideograma inicial, 秋, hace referencia al otoño. El *qiū* era y es el tiempo del grano maduro, el momento de la cosecha. El *qiūqiān*, por tanto, literalmente podría significar «mil otoños», la eternidad de lo que siempre vuelve, la vida larga que con tanta vehemencia deseó el primer emperador de China y que desde siempre ha estado en la base del sueño de la inmortalidad del país asiático. Al parecer, la palabra original no era *qiūqiān*, sino, al contrario, *qiānqiū,* 千秋. Al quedar la expresión «eternidad» proscrita durante la dinastía Han, el artefacto fue capaz de sortear el tabú mediante la inversión de sus términos, de modo que el *qiānqiū* pasó a ser el *qiūqiān*. [247] Pero, en realidad, esto tampoco es verdad. O al menos no lo es completamente.

La historia del columpio en China tiene dos fuentes de interpretación, ambas incompletas y en cierta medida corruptas.[248] La primera proviene de un texto hoy perdido, el *Ku kin i shu t'u*, redactado entre el siglo III y el siglo V d. C., que explicaba (al parecer) cómo el columpio era una actividad practicada en las regiones del norte para adquirir ligereza y agilidad en el cuerpo. Estos pueblos del norte, conocidos como Pei Jung, habitaron los márgenes del río Luan, en la actual provincia de Hebei, no muy lejos de Pekín. Quizá se tratara de pueblos de procedencia irania que, en todo caso, fueron atacados y sometidos por Qí Huán Gōng —el duque Huan de la dinastía Qi (齊桓公)— en el año 664 a. C. La llegada del columpio a *Reino del Medio* habría tenido

lugar entonces en lo que los occidentales llamarán la Edad de Bronce y que los primeros historiadores chinos denominaron, de acuerdo con una visión del mundo mucho más anclada en el ciclo estacional, *de las primaveras y de los otoños*. Este periodo de la historia, que comprende desde el 722 hasta el 481 antes de nuestra era, coincide con la formación de la filosofía de los letrados, especialmente del maestro Kong, Kongzi (551-479 a. C.), cuyo nombre de pila era justamente Qiu, como *otoño*, y que más tarde fue latinizado por los misioneros jesuitas como Confucio. Las *Memorias históricas* o los *Recuerdos del gran historiador*, el *Shǐjì*, un texto de Sima Qian completado alrededor del siglo I a. C., y que constituye una de las fuentes primordiales para conocer la historia de la China antigua (anterior al periodo Han), da cuenta, en efecto, de la incursión en las tierras del norte del duque Huan de Qi, aunque no menciona que sus oficiales trajeran consigo columpio alguno.[249] Quizá para el gran historiador chino, castrado a instancias del emperador por discutir su autoridad, la memoria estaba mucho más relacionada con la atribución de valores morales a las acciones consideradas justas que con la compilación de datos que pudieran servir para enaltecer las tradiciones del presente.

A lo largo de los siglos, el *Ku kin i shu t'u* fue citado en repetidas ocasiones para dejar constancia de los orígenes bárbaros del columpio. Como era de esperar, las referencias sucesivas introdujeron variaciones y añadidos, comenzando por señalar la simultaneidad temporal entre su uso y la celebración de la fiesta de la comida fría, el equivalente chino del día de difuntos que, todavía hoy, sigue gozando de enorme popularidad en el país asiático y sin la que no hubiéramos podido disfrutar de algunas de sus maravillas culinarias. Puesto que a partir del siglo VI esta festividad se fusionó con la fiesta del *qīng míng*, el columpio pasó a estar asociado, incluso visualmente, a esta última fiesta de la primavera. Como en las antesterias de la Grecia clásica, en las que se honraba a los muertos y se celebraba la llegada de la abundancia, tampoco en este caso sabemos qué posición ocupaba el columpio en estas celebraciones. En el libro que conocemos como *Suishi guangji* (*Grandes hechos de las estaciones anuales*), escrito en el siglo XIII, se decía lo siguiente:

> El columpio, utilizado el día de la comida fría, fue en sus orígenes un deporte de los Jung de las montañas de la región del norte, que lo utilizaban para ganar ligereza y agilidad en el cuerpo. Las siguientes generaciones se apropiaron de él y cada día durante los días de la comida fría se divierten con este juego. Más adelante lo aprendieron las jóvenes chinas. Tendieron cuerdas con colores de un árbol y lo llamaron *qiūqiān*, columpio.[250]

La referencia más antigua que tenemos de los orígenes de la festividad de la comida fría la proporciona el filósofo del siglo I Huan T'an, en su tratado *Xinlun* (新論). Este filósofo y político nos contó cómo en la región de lo que hoy es la provincia de Xansi, en el noreste del país, existía la costumbre de no comer nada cocinado durante cinco días; que incluso mantenían esta prohibición en caso de enfermedad grave y que los orígenes de esta tradición se remontaban a la memoria de Jie Zhitui.[251] La leyenda de este consejero real se sitúa en el año 635 a. C., cuando Jìn Wén Gōng, el duque Wen de Jin (晋文公), sufrió un largo periodo de diecinueve años de exilio en compañía de su asesor Jie Zhitui y de otros de sus seguidores.[252] Conocemos esta historia a través del libro de título *Zuo zhuan*, la primera crónica narrativa de la historia de China, escrita (en el siglo V a. C.) en forma de comentarios a los *Anales de las Primaveras y los Otoños* (del propio Confucio).[253] Al parecer, un día en que el duque Wen de Jin se encontraba aturdido por el sol y muerto de hambre, Jie Zhitui le ofreció un caldo de carne. Al preguntarle de dónde había podido obtener las viandas para el guiso, el leal sirviente le mostró que lo había cocinado con un trozo de su propio cuerpo. Una vez restaurado en el trono, el fiel Zhitui renunció a todo tipo de recompensas y, lejos de pretender significarse por sus honores, quiso comenzar una vida de retiro justo con su madre en los bosques del monte Mian. Para hacerle salir de su vida eremita, y en uno de los gestos de mayor ingratitud jamás conocidos, el duque Wen de Jin mandó quemar el bosque, de modo que madre e hijo murieron abrasados. A manera de expiación, estableció entonces que, una vez al año y durante cinco días, estaría prohibido hacer cualquier tipo de fuego. Al mismo tiempo, fundó en honor de Jie la ciudad de Jiexiu (descanso de Jie),

desde la que hoy en día se organizan justamente las visitas turísticas a la montaña. A mediados de la dinastía Han (202 a. C.- 220 d. C.), coincidiendo aproximadamente con la llegada del cristianismo, Jie comenzó a ser tenido por una deidad, y en el siglo II de nuestra era la prohibición de no comer nada cocinado se extendía no ya a cinco días, sino a un mes completo.[254]

La historia del columpio en China comienza por lo tanto con dos historias en principio inconexas, ambas en cierta medida legendarias y las dos, eso sí, puntualmente fechadas. Pero la invasión de las tierras del norte por parte del duque Huan de Qi en el año 664 a. C. y la muerte de Zhitui Jie en el año 634 de la misma era sí guardan relación. En el primer caso, podemos rastrear algunas de las afirmaciones de un texto perdido en documentos e historias oficiales que solo confirman en parte la leyenda, pero que nada dicen del columpio. En el segundo tenemos una historia inconclusa en la que el instrumento tampoco aparece, aunque sí se explican los orígenes de la festividad en la que tuvo lugar el balanceo ritual, al menos a partir del cambio de milenio. Lo que parece claro es que durante los cuatrocientos años que la dinastía Han reinó en China, entre el siglo II a. C. y el siglo III d. C., el columpio quedó ligado a la festividad de la comida fría. Al mismo tiempo que el confucianismo penetraba en la estructura del Estado, el emperador Wu, el mismo que hizo castrar al historiador Sima Qian y que gobernó el imperio entre 157 y el 87 a. C., también tuvo tiempo de introducir el columpio como instrumento médico y festivo. Deseando, al parecer, tener una vida que durara «mil otoños», este emperador, contemporáneo de la república romana, llegó a asociar la palabra a un instrumento que, de manera real o simbólica, pudiera alargar la existencia. Dispuso además que se utilizara durante la primavera. No hay nada extraño en ello, puesto que la mayor parte de los juegos en China tienen orígenes militares. Desde esta perspectiva, el *Libro de los ritos*, el *Lǐjì*, del siglo I a. C., uno de los cinco que componen el canon confuciano, señala que «mientras las artes militares debían practicarse en primavera y verano, las literarias eran propias del otoño y del invierno».[255]

Mucho más difícil es comprender cómo se pasó de estos

orígenes bárbaros del columpio, relacionados con un ejercicio físico practicado por hombres y deseado por monarcas, a considerarlo una actividad esencialmente femenina. Hace casi cien años Berthold Laufer argumentaba que, al contrario que en Grecia o en Asia central, el columpio en China no estaba relacionado con un ritual de purificación. Y tenía razón. Las doce páginas que escribió sobre el asunto aún constituyen una valiosa referencia para comprender el destino del artefacto, sus orígenes y sus fuentes. Y, sin embargo, como otros muchos académicos que se interesaron por el columpio en las primeras décadas del siglo XX, este profesor de Chicago también pasó por alto su carácter femenino. Lo cierto, sin embargo, es que, tanto en China como en la vecina Corea, el columpio mantuvo siempre esta tensión entre sus usos deportivo-militares, esencialmente relacionados con los varones, y el juego con el que se distraían las mujeres durante el festival de la comida fría.[256] Como en las paradisiacas islas del Andamán, en el sudeste asiático, o en los países nórdicos, incluyendo las repúblicas bálticas, pero también Noruega, Suecia y sobre todo Finlandia, el columpio ha estado ligado al mundo de la acrobacia, en parte como antecedente del trapecio. En el caso de China, las regulaciones del *Libro de los ritos* en materia de educación, las relacionadas con las llamadas «seis artes» —rituales y música para servicios religiosos, tiro al arco y equitación para el oficio militar, escritura y aritmética, para la función pública —, solo afectaban a los varones de las clases más pudientes. Desde el punto de vista del sostenimiento del orden social y familiar, el confucionismo no veía necesidad de enseñar a las niñas nada que pudiera desviarlas de su posición de sometimiento a padres, hermanos, hijos y maridos. Por el mismo motivo, tampoco las mujeres participaban en juegos o deportes relacionados con la educación o la preparación para la función pública.[257] Más bien al contrario, a partir de los siete años, la norma confuciana exigía que los niños y las niñas permanecieran en habitaciones y mundos (al menos en principio) separados.

Para llegar a la identificación de la máquina con la feminidad, hubo que recorrer un sinuoso camino. Alrededor del año 1000, es decir unos mil seiscientos años más tarde de

que la primera referencia al columpio hiciera su aparición, las fuentes que describen la fiesta de la comida fría ya comentan cómo eran las hijas de los oficiales las que, ya fuera sentadas o de pie sobre la cuerda, se empujaban hacia delante y hacia atrás subidas en un columpio. Una de las fuentes históricas del periodo, el conjunto de textos conocido como *Acontecimientos olvidados de los tiempos de K'ai yüan y t'ien pao* (*K'ai yüan t'ien pao i shi*), señala que durante el festival de la comida fría se construían columpios en el palacio, de modo que las damas de la corte tuvieran la ocasión de gozar y distraerse.

Fue, en efecto, durante la dinastía Tang, entre los siglos VII y X, cuando el columpio adquirió el estatus de pasatiempo femenino.[258] El emperador Xuánzōng (685-762), conocido más generalmente como Ilustre Augusto, lo hizo llamar «juego de las semiinmortales», una expresión adoptada por las personas cultas y otras gentes de la capital.[259] Durante su reinado tuvieron lugar algunos de los acontecimientos culturales más importantes de la historia de China.[260] En la que durante mucho tiempo fue la capital del imperio, la ciudad de Chang'an, actual Xi'an, florecieron la poesía y la pintura, las artes decorativas y el teatro. El budismo penetró también en el territorio, amenazando la jerarquía confuciana. Devoto de su famosa amante Yang Guifei (719-756), que todavía hoy es venerada como una de las grandes bellezas de la China de todos los tiempos, Xuánzōng también fue responsable de forzar el ingreso en palacio de cientos de mujeres que, de una manera u otra, debían servir como entretenimiento de la corte.[261] La idea de llamarlas «medio-hadas» o «semiinmortales» cuando se subían en el columpio no es difícil de comprender. En consonancia con la creencia taoísta que establecía que, a través de distintas prácticas ascéticas, ocho almas, incluida la de la joven He Xiangu, habían alcanzado la inmortalidad, ascendiendo hacia los cielos, parecía fácil imaginar que el columpio imitaba ese movimiento. Al menos hasta el retroceso y el regreso a la tierra.

Algunos de los más famosos poetas de la dinastía Tang mencionaron explícitamente el columpio en sus textos, la mayor parte de las veces en el contexto de la fiesta del *qīng*

míng.[262] El poeta e historiador Du Fu (en ocasiones escrito Tu Fu) se hacía eco de una actividad que, en su opinión, ya se encontraba en todas partes.[263] El mucho más famoso Bai Juyi (772-846) también lo menciona con frecuencia, siempre ligado a la ensoñación femenina. En la poesía de Han Wo (*c.* 844-*c.* 923), la sensualidad de la oscilación aparece de manera reiterativa, ligada en muchas ocasiones a un cierto avance sexual:

> *Cansada de columpiarse,*
> *se ha desabrochado la blusa de seda;*
> *señalando al vino, pidió una copa.*
> *Al ver que entraba el huésped, salió sonriendo;*
> *acariciando una ciruela en la mano,*
> *se ha dejado caer sobre la puerta.*[264]

El columpio se encuentra plenamente instalado en el conjunto de la vida social de la dinastía Song[265] (960-1279). Tenemos evidencias de sus usos en la literatura, por supuesto, pero también en la pintura en distintos formatos. Incluso algunos dulces, de los que se denominaban «teatrales», se realizaban representando su forma.[266] El poeta y cocinero Su Shi, que vivió a finales del siglo XI y que ha pasado a la historia por haber dado su nombre, o más bien su sobrenombre, a la receta del cerdo Dongpo (una variedad de cerdo agridulce), también escribió un poema sobre el columpio en el que ya se daban cita la mayor parte de los elementos simbólicos de la oscilación que aparecerán más tarde en el llamado culto del amor o la pasión.

«Otra vez la fiesta de los manjares fríos / y hay columpios por todas partes», escribía Li Qingzhao (*c.* 1083-1151), la gran poeta de la dinastía Song.[267] Mucho más inspirada en el taoísmo que en las férreas doctrinas neoconfuncianas, la más reconocida de todas las poetas chinas explora la idea de una realidad taoísta que confunde el mar con el cielo, que tan pronto es pez como pájaro. De la mano del poeta y filósofo Zhuang Zi (369 a. C.-288 a. C.), Li considera que los seres humanos también se encuentran limitados por su forma parcial de comprender el mundo. Pues de la misma manera que el hongo que vive solo una mañana desconoce el ciclo de la Luna, tampoco la cigarra que canta en el verano sabe de la

eternidad.[268] Al contrario que en la alegoría platónica de la caverna, la solución no pasa por abandonar la cueva hasta cegarnos en el sol de la verdad, sino en ir y venir de lo uno a lo otro. No será suficiente con salir de la propia perspectiva, sino que habrá que buscar la manera de cambiar las reglas que rigen las identidades. Como el pez Kun que se transforma en el pájaro Peng, el verdadero sabio no será quien se pasea orgulloso por el cielo de la verdad, sino el que comprende con humildad que «las mismas lágrimas que caen de los ojos ascienden del corazón».[269]

Para esta fiel representante del estilo lírico denominado «ci», que consiste en la restricción deliberada de las emociones, el columpio también está presente como instrumento fronterizo. En el mundo del cermeño, de la orquídea y del jade, entre crisantemos, peonías y gansos que vuelan, el columpio permite la apertura de espacios intermedios:

tras columpiarse
se pone en pie

demasiado perezosa
para lavar sus delicadas manos
pequeña flor mojada de rocío
gotas de sudor traspasan su vestido

de repente
¡llega un invitado!

¡y ella, descalza,
con su horquilla de oro resbalándose!

y se retira avergonzada

pero antes
se apoya contra la puerta entreabierta
y lo mira ladeando la cabeza

mientras huele el perfume
de una ciruela
verde [270]

Las duras normativas de la métrica china no impiden, sino que favorecen, que sus poemas tengan todo el sentido del canto al amor (hacia su esposo) que la conmovió toda la vida y que recorre como un río la porción de su obra que nos ha llegado. Desde la pasión a la soledad, desde el olor de la primavera a las hojas marchitas del otoño, desde la liviandad del vuelo a ese columpio que se humedece con la lluvia fina del crepúsculo.[271] Como instrumento para la ensoñación, el columpio permite no solo la recreación de un drama, sino la configuración teatralizada de la experiencia.

LA GEOGRAFÍA

Las emociones no son solo una afección de la conciencia, sino un sentimiento de las cosas.[272] Ante la pregunta: «¿Qué sientes?», la respuesta puede ser: «Que el día amaneció gris», puesto que la tristeza, lejos de ser una cualidad meramente subjetiva, es un elemento de la estética natural de la que todos formamos parte. No se trata, por tanto, de que el tiempo atmosférico nos cause pesar, sino de que las emociones poseen una dimensión espacial que lo impregna y lo contagia todo.[273] En el siempre sorprendente *Libro de la almohada*, escrito por la japonesa Sei Shōnagon a finales del primer milenio de nuestra era, los estados emocionales se asocian a un mundo anegado por la subjetividad. El perro que aúlla de día le parecía tan deprimente como un vestido color ciruelo y el viejo que se calienta las manos sobre un brasero tan odioso como el hablar mal de otros.[274] Las emociones de Sei no se encuentran ni en el exterior ni en el interior de su conciencia, sino en ambos lugares al mismo tiempo. En su conjunto, configuran un paisaje que colorea los objetos de sus afectos. Lo mismo sucede en la teoría estética de la *rasa* (como vimos en el capítulo anterior), en donde el mismo paladar que sirve para degustar la comida también confiere sabor al plato. Entiéndase bien: no es que los cerdos no puedan comer margaritas, sino que no saben apreciarlas.

En esta imbricación recíproca entre el entorno y el estado emocional, el lugar en el que se instala el columpio reviste tanta importancia como el tiempo en el que está permitido

utilizarlo. En el caso de China, la feminización y el confinamiento del columpio fueron de la mano. Pues de la misma manera que el balanceo no podía tener lugar más que en un tiempo señalado, tampoco podía una mujer columpiarse en cualquier parte. Hoy quizá nos puede parecer extraño que una actividad tan primaria estuviera tan fuertemente regulada. Y, sin embargo, como cualquier otro juego, este debía tener lugar en el momento adecuado y en el espacio preciso. El juego, como el ritual, tiene sus normas. Para asegurar la privacidad, el jardín en el que se instala el artefacto está rodeado de un muro, de una valla o de un cercado. A la manera del *hortus conclusus* de la imaginería religiosa europea, el columpio se yergue en un espacio parcialmente clausurado en el que se cultivan al mismo tiempo mujeres y flores, que, no por casualidad, comparten muchas veces el mismo nombre.

La historia y la sociología han reflexionado sobre el papel que desempeña la arquitectura en la economía de las emociones. También han buscado clarificar la relación de los estados emocionales con el ambiente o el espacio, ya se trate de un café, de una ciudad o de una nación.[275] En la mayor parte de los casos, los esfuerzos de los científicos sociales han ido encaminados a subrayar, por ejemplo, cómo la disposición de un comercio influye en nuestras pulsiones consumistas o la manera en la que el emigrante se siente mejor en cuanto atraviesa la frontera que lo devuelve a su país de origen. Pero junto con la dimensión emocional del espacio habría que investigar también la dimensión espacial de las emociones, la forma en que coinciden, de manera esencial y no episódica, los paisajes del corazón y los del mundo.

Para nuestros propósitos, es importante distinguir tres formas de experimentar el espacio: la personal, la comunitaria y la social. Por esta última entiendo aquella que solo puede darse mediante la información proporcionada por expertos, utilizando técnicas que requieren, con frecuencia, el uso de instrumentos científicos sofisticados. La relación que la mayor parte de nosotros tiene con su ciudad o con su país depende de este tipo de datos. Podemos sentirnos españoles y modernos, pero hay que dejar bien claro que no tenemos experiencia directa ni de España ni de la modernidad. Nos

sabemos habitantes de una ciudad de seis millones de personas, pero obviamente no las conocemos a todas. A pesar de todo, el turista que ha estado dos días en Pekín es capaz de afirmar sin sonrojarse que ha estado en China y el pobre gañán que jamás salió de su pueblo dice que ama su país. La experiencia comunitaria es también una experiencia mediada, pero se diferencia de la social en que nuestras pasiones, sentimientos y afectos están informados por nuestros familiares, amigos o conocidos, como aquellos que saben de la guerra lo que oyeron a sus abuelos o quienes comparten la religión que heredaron de sus padres. A diferencia de la experiencia que he llamado *social*, la comunitaria proviene de personas que se dejan conducir por la memoria (antes que por la historia) o por la opinión (antes que por la información proporcionada, por ejemplo, por la demografía). Frente a estas dos formas de experiencia mediadas (por otros), similares a lo que los teóricos de la performatividad denominan «memoria de archivo» o «prácticas de inscripción», la experiencia personal del espacio parece mucho más básica. «¡Me vas a hablar tú a mí de Madrid si jamás estuviste allí!», protesta el testigo directo, que en griego se decía *mártir*. Su experiencia se basa en su capacidad de dar fe, muchas veces a través del testimonio de su propio cuerpo. «¡No necesito a nadie!», exclama. «¡Dejadme solo!», grita. ¡Como si fuera posible! Aun cuando la experiencia personal parezca anterior a las otras dos, no puede darse sin el concurso de estas. Nuestra forma más íntima de interpretar el mundo se forja a través de la educación y la costumbre, de modo que cuando llega el momento de disfrutar de, digamos, París ya arrastramos todo el bagaje emocional de las experiencias sociales y comunitarias que nos han precedido. Por más que nos pese, amamos a nuestras parejas con frases prestadas y sentimientos de otros, odiamos con expresiones ancestrales y gesticulamos imitando, sin saberlo, las manos de muchos que ya no están con nosotros. De la misma manera que miramos Venecia con la paleta de Giovanni Bellini y sentimos en las montañas las poesías de Hölderlin, nos enfrentamos a lo exótico a través de lo que otros juzgaron como propio, exactamente igual que percibimos lo extraño buscando la aprobación de los ídolos de nuestra propia tribu.

[276]

La experiencia de la oscilación puede ser personal, pero es también social y comunitaria. En el caso que nos ocupa —que es la historia de China entre la dinastía Song y la dinastía Qing (desde el siglo X al siglo XIX de nuestra era común)—, el lugar en el que se instala el columpio está atravesado por esta tupida red de experiencias espaciales. El jardín interior en el que se mecen las mujeres a las que el emperador Xuánzōng denominaba «semiinmortales» está rodeado por una estructura arquitectónica al mismo tiempo física, moral y política. El muro que divide el interior del exterior opera como una frontera que separa, desde el punto de vista personal, a los de dentro de los de fuera; desde el punto de vista comunitario, a los hombres de las mujeres; y desde el punto de vista social, la emoción de la norma y el juego del ritual. De nada sirve mostrar el jardín o el muro si no somos capaces de dirigir la mirada a esa extraña trinidad sobre la que se configura la experiencia del espacio: la de uno, la de pocos, la de todos. Como en los famosos juegos que inventó la psicología de la *Gestalt*, en la que se nos pide que veamos alternativamente a la joven o a la bruja, el delfín o el conejo, por más que ambas imágenes estén compuestas con los mismos trazos, el estudio de la experiencia emocional requiere siempre entrenar la mirada para poder ver tres figuras superpuestas. Este tipo de visión trinocular, propia de artrópodos y reptiles, es la que más conviene al historiador. Frente a la visión monocular del mártir y la binocular del amigo, el que se dedica a este oficio no se orienta en el paisaje emocional por medio de un sentimiento subjetivo, como pretendía Kant, sino con un tercer ojo en la frente, como una vulgar salamandra.

Quizá no haya mejor manera de comprender esta idea que tomar algunos de los grandes iconos de la historia de China y mirarlos con gafas trinoculares. El rollo de mano del artista Zhāng Zéduān (1085-1145), cuyo título reza (al menos en principio) *Festival Qīng míng junto al río*, fue realizado entre los siglos XI y XII de nuestra era y constituye un documento excepcional para comprender lo que podía ser (al menos en principio) la vida cotidiana en la capital del imperio durante la dinastía Song. Esos moduladores que acabo de añadir entre

paréntesis cuestionan tanto el título de la pieza como el lugar que en principio describe; que es algo así como si dijéramos que el cuadro de Goya sobre los fusilamientos del 3 de mayo ni representa Madrid ni va de fusilamientos.[277] Valerie Hansen, de la Universidad de Yale, defendió que esa famosa visión panorámica no encarnaba la capital del imperio, sino una ciudad ideal, sin conflictos morales ni defectos físicos. Para alcanzar semejante conclusión no solo comparó la imagen del rollo de mano con los restos arqueológicos de la actual Kayfeng, sino que se sirvió de la evidencia que proporcionan las cosas y personas que deberían estar presentes en la imagen, pero que, sin embargo, no aparecen. Si la ciudad fuera real, razonaba, habría muertos o tullidos. Tampoco había rastro de festividad alguna. Le faltó decir que no había columpios y huelga decir que apenas si había mujeres.

Este famoso rollo de mano, que ha sido comparado con algunas de las obras más emblemáticas del arte europeo (la «Gioconda china» lo han llamado), constituye uno de los grandes iconos del país asiático. Como otras obras similares, estaba pensado para desenrollarse de manera progresiva de derecha a izquierda, descubriendo una visión panorámica, de la misma manera en la que una cámara de plano fijo realizaría lo que los cineastas denominan un *traveling*. Poco a poco, un paisaje inabarcable se va desplegando ante los ojos como si fuera una novela gráfica. En esta obra de más de cinco metros de longitud, Zhāng Zéduān presenta la vida al mismo tiempo personal y colectiva; una escena, utópica o no, que se fue versionado en repetidas ocasiones a lo largo de los siguientes setecientos años. Al contrario que el original del Museo Nacional de Pekín, las versiones posteriores fueron introduciendo elementos de realidad, que es una forma elegante de decir que fueron afeando el paisaje. En la copia de la dinastía Ming que hizo Qiu Ying (1494-1552), lo mismo que en la copia de 1737 de los pintores de la corte —denominada «Versión de la corte Qing»—, el columpio hace acto de presencia, encerrado en el jardín interior, entre muros (véase fig. 33).[278] En este último rollo, de más de once metros de largo y treintaicinco centímetros de ancho, hay más de cuatro mil personas, pero solo nos interesan las que se

encuentran en las inmediaciones de un jardín en el que se columpian una docena de mujeres. El paso de un carro que arrastra una piedra tirada por más de veinte caballos provoca que muchos curiosos se detengan ante tan extraña comitiva. Mientras que el original de Zhāng Zéduān había puesto el foco en el paso de un gran barco por el río, estos pintores se concentran en el traslado terrestre de la enorme piedra. En los dos casos, los transeúntes se detienen y opinan sobre los respectivos capítulos de la historia universal de la obra pública. A ambos lados de la calle, hay comercios de todo tipo: toneleros, zapateros y ceramistas comparten espacio con tiendas de alimentación en las que cuelgan, antes como ahora, algunos patos laqueados. Entre los grupos de personas hay mendigos y empleados, niños y damas con parasol. A las puertas de la gran casa, un grupo parece escuchar las enseñanzas de un filósofo. A medio camino, casi en mitad de la calzada, un hombre señala a la joven que asoma columpiándose desde el otro lado del muro. Al menos otros dos miembros del grupo de filósofos también levantan la cabeza para contemplar su vuelo, indiferentes tanto a las enseñanzas del maestro como al paso de la gran piedra.

Las ilustraciones de mujeres columpiándose en la China imperial pueden perfectamente comprenderse desde el punto de vista de una ruptura del espacio interior, como quien espía por el ojo de la cerradura.[279] Con una diferencia importante: el espiado lo sabe y lo propicia. El carácter transgresor del columpio se deja ver en su capacidad para atravesar espacios físicos y fronteras morales. Su movimiento ascendente permite sortear el muro físico, desde luego, pero también la barrera moral y la distancia simbólica. Armados con nuestras gafas trinoculares, no solo podemos mirar alternativamente a ambos lados de la cerca, también cabe descender, en cosa de segundos, desde un icono nacional a un cruce de miradas. A la manera de un *tracking shot* —ese movimiento de la cámara que se acerca progresivamente al detalle desde un plano general—, accedemos a la experiencia individual desde las alturas de la ciudad utópica. Para comprender la primera, la experiencia emocional del aquí y del ahora, debemos partir, eso sí, de las normas de la segunda.

Comencemos, pues, por lo más general. Desde el punto de vista social, fue la mujer la que arrastró el columpio al interior del jardín vallado. O, mejor dicho, no fueron las mujeres como tales, sino las regulaciones sociales relacionadas con su conducta. Encerrada la mujer, encerrado el columpio. Entiéndase bien: no es que no haya mujeres en el rollo original de Zhāng Zéduān. Las hay, pero no podemos verlas. Están ahí, ocultas, en el interior de las viviendas. «A partir de los diez años, una niña no sale de casa, lo que quiere decir que permanece dentro», escribía el erudito Sima Guang (1019-1086).[280] Famoso, sobre todo, por su trabajo como historiador, este Sima (no confundir con Sima Qian) también ha pasado a la historia por sus preceptos neoconfucianos. En el contexto de las normas que regulaban su conducta, la mujer estaba llamada a ocupar un lugar de reclusión en relación con la esfera pública: «Los hombres no hablan de lo de dentro; las mujeres no hablan de lo de fuera», se leía en el capítulo de las normas interiores del importante *Libro de los ritos*.[281] «Las mujeres no miran a través de los muros ni se deslizan fuera del cercado. Si salen, deben cubrirse la cara y ocultar sus formas», leemos en el *Nü Sishu*, la colección de los cuatro libros sobre educación femenina de inspiración confuciana (escritos, por cierto, por mujeres).[282]

La misma separación tiene también lugar en el ámbito de la experiencia comunitaria. La historiadora Patricia Buckley Ebrey reconoce algunas mejoras legislativas relacionadas con la posición económica y social de la mujer, sobre todo aquellas relativas a las dotes, en parte con idea de concertar matrimonios con buenos candidatos a los exámenes oficiales; pero eso no evita que, en la doctrina neoconfuciana que se instala en el país durante la dinastía Song, el principio femenino de las cosas, el *yin*, estuviera claramente sometido al *yang*. Algunas de las rutinas que más sorprendieron a los viajeros europeos con relación al mundo de la mujer provienen de esa época. La costumbre de vendar los pies de las jóvenes chinas, por ejemplo, fijaba un canon de belleza que dependía claramente de la restricción de la movilidad física. La malformación deliberada del pie dibujaba una mujer de cuerpo frágil y actitud melancólica, que apenas si podía caminar con pasos silenciosos y cortos y que, como una más

de las flores del jardín, estaba hecha para vivir cultivada. De manera complementaria, el mencionado Sima Guang también abogaba por el velo entre las mujeres, una costumbre que, si bien no llegó a extenderse, sí iba asociada a otras formas restrictivas, como la obligación de que solo salieran a la calle en un palanquín con cortinas, tal y como aparece por ejemplo retratada una de las pocas mujeres que podemos encontrar en el rollo de Zhāng Zéduān.

Estas ideas de control físico y emocional se aplicaban por igual a la moral y las costumbres. Puesto que la armonía social dependía de la virtud individual, las mujeres se encontraban instaladas en un férreo sistema patrilineal, patrilocal y patriarcal. Una mujer virtuosa no solo se casaba con un hombre, sino con la familia de su marido, en el espacio del marido y con las posesiones del marido, incluidas a sus otras mujeres y concubinas, con las que debía convivir sin celos ni reproches.[283]

No basta sin embargo con atestiguar estas formas sociales, tal como aparecen en los textos, sino que habrá que completarlas con otras fuentes relacionadas con la vida familiar o comunitaria, así como con la experiencia personal. Las técnicas de inscripción de la dominación masculina sobre el cuerpo de la mujer tienen las patas muy cortas cuando se explican con gafas monofocales. En el caso que nos ocupa, la calidad de las gafas es todavía más cuestionable, puesto que, en ese caso, necesitamos dejar de lado las de diseño occidental y ponernos unas originales, *made in China*. Tienen toda la razón las historiadoras (pues se trata en su mayor parte de mujeres) que han visto en la imagen ramplona de la mujer china (con independencia de su estatus social, de su edad o de su condición familiar) un regusto neocolonial, una idea romantizada y abusiva que se desentiende de la investigación empírica en favor de una consigna política. Como sucedía en los tiempos en que la antropología consistía en el estudio de los pueblos (así llamados) «primitivos», la sinología feminista ha estado demasiadas veces marcada por el uso instrumental de lo exótico, que ha servido para denunciar lo propio antes que para comprender lo ajeno. Al mismo tiempo, la idea de que la norma social no solo se inscribe, sino que también se incorpora, es decir, se hace

carne en la experiencia de vida, no quiere decir que no haya formas de improvisación que permitan sortearla.

Frente a la caricatura, potenciada por el activismo político antes que por la investigación empírica, de una mujer exclusivamente victimizada, aflora sin embargo una imagen algo más compleja, a la que es difícil aplicar sin resistencia la norma que regula la delimitación de espacios masculinos y femeninos.[284] Al mismo tiempo, y este es el aspecto que aquí nos interesa, surgen formas de transgresión e improvisación, refugios emocionales que cuestionan tanto la tradición como la literalidad del texto normativo. Este último aspecto es muy importante no solo para justipreciar el papel autónomo de la mujer en la China imperial, sino para comprender de qué modo la experiencia emocional no está por completo determinada. Por el contrario, el estudio de las formas en las que el poder político se registra en los textos y se inscribe en los cuerpos debe completarse con el estudio de los lugares de resistencia, con las formas de improvisación con las que se fabrica el cambio social.

EL AMOR

El balanceo incita al cortejo. Los amantes del cine estarán familiarizados con el homenaje que el cineasta Jean Renoir hizo a su padre en *Une partie de campagne*, un mediometraje de 1936 basado en la pequeña historia del mismo título del escritor francés Guy de Maupassant (de la que ya hablamos en el capítulo 1, a propósito del impulso). El movimiento de la joven Henriette atrae la atención de los niños, de los curas y de otros muchos curiosos. La cámara triangula entre la cara de la muchacha, la mirada de quien la observa y el vuelo de sus enaguas. La misma escena se repite en historias y películas concebidas y rodadas al otro lado del mundo.[285] En uno de los cuentos coreanos más populares de todos los tiempos, la historia de Chun'hyang, Yi Mongryong también se enamora a primera vista de la protagonista el día en que la vio mecerse en un columpio.[286] La historia se ha llevado al cine en muchas ocasiones, incluida la versión que en el año 2000 se presentó en el Festival de Cannes, dirigida por Im

Kwon-taek (1936). En el caso de la literatura china, también abundan los ejemplos. En la novela de treinta capítulos titulada *Último sueño en el Pabellón Rojo* (*Hou honglou meng*, 後紅樓夢), de 1796, el uso del columpio se relaciona con la exhibición de quienes están dentro y el espionaje de quienes están fuera. Puesto que estos últimos pueden ver a las jóvenes que se columpian dentro, las doncellas de la familia deciden que será mejor hacer llamar a las actrices y a otras mujeres de reputación dudosa, de modo que las primeras se contenten con mirar cómo se columpian las segundas.[287] La idea no era nueva. En uno de los cuentos del escritor chino Ling Mengzhu (1580-1644), el amor surge de manera natural mientras Baizhu, el protagonista, espía a las jóvenes que se columpian en el Jardín del Albaricoque.[288] En todos los casos, el columpio opera a la manera de una máquina liminal capaz de satisfacer la imaginación de quienes se encuentran a ambos lados del vallado.

Los historiadores del amor han señalado con frecuencia que la oposición entre el amor y el deseo no es una característica global, sino una forma concreta, occidental, de conceptualizar el verdadero amor, el amor romántico, que se entiende, al menos desde el siglo XII, como gobierno de los apetitos sexuales.[289] Pese a las críticas que recibe en la actualidad, el amor romántico sigue estando en Occidente muy alejado del deseo carnal. «¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?», decía el título de una película española de los años noventa. Aquí, como en otros casos, el problema surge a la hora no solo de comprender las formas localmente situadas de los sentimientos y las pasiones, sino sus elementos comunes, pues puede muy bien ocurrir que la criminalización occidental del deseo sea el resultado de la ideología gregoriana, popularizada y transmitida por el ideal del amor cortés, pero habrá que explicar a pesar de todo la forma transcultural que adquiere este deseo de asociación que denominamos «amor».

La historia global de este sentimiento mantiene algunos rasgos comunes que no pueden explicarse en términos biológicos (adaptativos o funcionales). Uno de ellos, y no el menor, depende de la forma en la que el amor ha funcionado como elemento transgresor. No hay historia de amor genuina,

en Oriente o en Occidente, que no se establezca alrededor del amor prohibido entre desiguales. Puede ocurrir que los amantes sean desiguales por profesión o clase, por estamento, género o fortuna, pero el mismo motivo se produce vez tras vez, desde la leyenda de Layla y Majnún a Romeo o Julieta, o desde Abelardo y Eloísa al gran compendio de historias de amor conocido en China como el *Qingshi* (1620-1630). En todos los casos, el amor construye una historia que transgrede las fronteras de lo lícito. El amor iguala, escribía Madame de Staël. No le faltaba razón. Iguala lo desigual, lo desclasado, lo disímil, lo diferente; hace posible lo imposible; abre un horizonte de expectativas que cuestiona la norma comunitaria; se sirve de las mismas formas rituales que rigen la conducta social para ponerlas en tela de juicio, transformando en ley los sentimientos privados. En el amor, como en la música, se improvisa. Lejos de ver el mundo como lo dicta la ley o lo señala la costumbre, las formas de pensar y de sentir de los enamorados no se acomodan (por entero) a los patrones de conducta aceptados, ni se rigen (siempre) por las expectativas socialmente sancionadas. En muchas ocasiones, los amantes se niegan a dormir en cama usada. No quieren ni pueden ver el mundo con los ojos de otros, ya sean allegados o desconocidos. Por el contrario, reivindican su propia experiencia de vida como la nueva norma sobre la que debe constituirse el orden social. La fuerza que brota de su interior les hace aparecer contestatarios, desobedientes, atribulados, ausentes, hieráticos, perdidos, obsesionados o indisciplinados. De ahí que no sea difícil atribuirles un carácter excéntrico o marginal en el contexto de la norma comunitaria. El enamorado es un loco, un infantil, un inmaduro, un suicida, un enfermo, un soñador, un alienado, un artista, un idiota.

El columpio facilita el cortejo como elemento de transgresión. La literatura y las artes visuales no han hecho más que dejar constancia de sus usos amatorios. No escasean los ejemplos. Al igual que en Francia o en Corea, muchas otras festividades locales o nacionales a lo largo y ancho del planeta incluyen alguna forma de incitación al amor por medio del mecimiento. La expresión del poeta Liu Shanfu según la cual «el columpio transporta a las jóvenes sobre el

muro» se extiende mucho más allá de China.[290] En Turkmenistán, por ejemplo, un Estado independiente de Asia central, el *Kurbam Bayram* —una versión de la fiesta musulmana del sacrificio— se celebra mediante la instalación y el uso de columpios. Tanto es así que la publicidad de los festejos incluye con frecuencia la figura cómica de una cabra —el animal sacrificial— encima de uno de ellos. En este como en otros muchos casos de Asia central, el artefacto puede formar parte de festividades religiosas, pero su uso afecta sobre todo a las jóvenes, que se engalanan y se columpian.[291] También en Ribnovo, una pequeña población del sur de Bulgaria que ya fue descrita por los cronistas otomanos y que hoy en día es relativamente conocida por la forma en la que las novias se maquillan el rostro el día de su boda, las jóvenes musulmanas celebran la *Georgyovden*, una festividad primaveral relacionada con san Jorge, mediante el uso de columpios.[292] Lo mismo sucede en Kirguistán, en Tayikistán, en Afganistán, en Azerbaiyán, en Irán o en Turquía, donde la celebración del *nowruz*, el año nuevo persa, sería impensable sin la presencia de estos artefactos. Esta importante celebración, que tiene lugar entre el 20 y el 22 de marzo, coincidiendo con el equinoccio de primavera, se acompaña, a lo largo y ancho de Asia central, del balanceo femenino. De igual modo, durante la noche de San Juan, el columpio adquiere un gran protagonismo entre los estonios. Las jóvenes en particular se columpian durante toda la noche. El nombre con el que se celebraba el solsticio de verano antes de la cristianización del Báltico, el día de Ligho, todavía aparece hoy en canciones en las que se repite constantemente un nombre de mujer que podría derivarse del verbo estonio *ligot*, que quiere decir «columpiarse».

En tanto que instrumento de cortejo, el columpio cuestiona el ordenamiento político. De ahí que su uso haya estado restringido y que, todavía hoy, se observe con recelo en muchos lugares del mundo. Como el pájaro que se mece en el interior de la jaula, y que no vuela, pero que siente que vuela, el balanceo despierta la misma imaginación proyectiva que el poder percibe a veces como amenaza.[293] No hay nada extraño en ello, puesto que la manera más sencilla de facilitar el encuentro sentimental consiste en colocar a los amantes en

un espacio en el que sea posible el equívoco. El cortejo ha tenido siempre lugar en zonas grises y umbrías, en esas tinieblas en que las llaves buscan cerraduras y las cerraduras llaves. La convención social pudibunda puede encerrar los sentimientos bajo la férrea celda del escrutinio moral, pero los enamorados se buscarán en las sombras de un jardín o entre los árboles de un bosque; se verán a través de una reja, por encima del vallado o en las luces de neón de la noche urbana. En todos los casos, el columpio se asocia bien a los juegos del cortejo, porque quien se enamora se suspende, se cuelga y, sí, a veces también se equivoca (se columpia).

Las entretelas del amor están hechas de valores culturales, convenciones morales y procesos rituales. De esto no hay duda. Como en cualquier otra experiencia emocional, el enamorado también ve el mundo, su mundo, a través de las lentes que le proporcionan los valores compartidos en los que se ha educado. No puede evitarlo. Así aprende a discernir los tiempos y los espacios, los gestos, palabras y convenciones de su vida sentimental. Las reglas sociales le servirán para construir sus sentimientos, incluso su deseo, a través de arquetipos de belleza; buscará clarificar sus emociones en las canciones que conoce o en los poemas que ha aprendido, ya sean romances o boleros, en las novelas o en las películas. Para comprender su forma de vida, tendrá que dirigir la mirada simultáneamente a la sinceridad de su corazón (de la que no duda), a la dramatización de sus gestos (que puede fingir) y a la lealtad a la norma que rige su conducta (que puede romper). Como cualquier otra experiencia emocional, el amor también tiene una triple dimensión íntima, comunitaria y social, en donde la primera, la que proviene de la sinceridad del corazón, se construye con los elementos que proporcionan las dos últimas. Con una matización esencial, sin embargo. Pues aun cuando la experiencia colectiva sobre la que se asientan nuestros deseos nos señala las formas de amar, no determina, ni mucho menos, a quién debemos dirigir nuestros sentimientos. De hecho, el amor exhibe su máximo poder allí donde colisiona con la autoridad. Las historias de amor genuinas no acaban bien (cuando acaban bien) porque los enamorados se casen, sino porque la sinceridad de su corazón convierte su sentimiento en ley. La

fuerza del amor depende de estas dos circunstancias complementarias. En primer lugar, el amor se da bajo la forma del relato. De todas las emociones es quizá la más genuinamente histórica. En segundo lugar, y más importante para el tema que ahora nos ocupa, el amor invierte (a veces pervierte) el orden de aculturación, de modo que no es la colectividad la que gobierna las conductas, sino al contrario, la subjetividad la que busca denodadamente la sanción colectiva, el respeto y aceptación de la comunidad.

En China, como en el resto del mundo, los enamorados se buscan en las fronteras de lo lícito.[294] Aquí también el amor se cuela a través de la reja del jardín y las oquedades del muro. El sistema normativo que marca los tiempos de la oscilación condiciona, pero no determina, la experiencia. El ritual tiene lugar en un espacio y en un tiempo específicos en los que es posible jugar con la desorientación física, moral y simbólica, en los que la angustia de la indeterminación está permitida y la norma se halla tan en suspenso como el cuerpo, sometida al vaivén de su propio impulso. En la China de los siglos XVI y XVII, el escritor Feng Menglong (1574-1646) estaba dispuesto a reemplazar una religión basada en el ritual por otra basada en el amor.[295] Su *Historia del amor (Qingshi)* (1620-1630) se presentaba como un gran compendio de historias, reales o no, que, en su conjunto, aspiraba a sustituir la lealtad neoconfuciana por la sinceridad del corazón: «Un confuciano solo sabe que la razón somete la pasión, pero no sabe que la pasión sostiene la razón».[296] Las más de ochocientas cincuenta historias del *Qingshi* están categorizadas en veinticuatro secciones, divididas a su vez en subapartados, que, en su conjunto, examinan la relación sentimental desde una enorme variedad de puntos de vista. Los protagonistas de los distintos cuentos provienen de todas las clases sociales y se hallan en toda forma de disposición sentimental. Pueden estar vivos o muertos o adquirir formas humanas o animales. En los cientos de historias contenidas en esta enciclopedia, el amor se reviste de mil maneras: aparece en sueños, entre especies, entre personas no solo de distinta condición, sino también de distinto o del mismo sexo. Las relaciones pueden ser adúlteras o no correspondidas; pueden ser conocidas o secretas, fecundas o infecundas, consentidas o

violentas, felices o amargas. La variedad tiene un punto de inflexión, sin embargo: la capacidad de cuestionar la norma comunitaria, de poner en entredicho la lógica (confuciana) de la conducta.

No hay nada extraño en que el columpio, el mismo objeto que permite transitar entre espacios físicos, morales y sociales, sea tanto un refugio emocional como un instrumento de transgresión. Unos treinta años antes de que Feng Menglong escribiera su *Historia del amor*, el autor de *El Pabellón de las Peonías* (1598) nos explicaba que Du Liniang pasaba sus momentos de ensoñación «dibujando columpios en los jardines».[297] Para la protagonista de esta obra dramática, una de las más bellas de la literatura universal de todos los tiempos, el columpio es el gran instrumento de ensoñación, la máquina que permite imaginar, aun sin palabras ni conceptos, un futuro de esperanza. El amor, dice el autor en su prefacio, no sabemos de dónde viene, pero sí sabemos que los vivos pueden morir de amor y por amor renacen los muertos.[298] La fuerza de esta pasión no solo es capaz de romper todas las normas sociales, sino de buscar refugio más allá de la vida o en el mundo de los sueños. «¿Y es que acaso la pasión [el amor] nacida en los sueños no ha de ser verdadera?»[299] Fue en el Jardín de la Luna, en el Pabellón de las Peonías, donde Liniang soñó que su amado la tendía en el suelo y, mientras se levantaba una bruma de polvo de jade, él la tomaba desplegando flores sobre su falda, hasta que ambos quedaron tumbados en la hierba, temerosos de que el cielo los viera.[300] La presencia del columpio en este jardín de flores que se marchitan antes de brotar permite la comunión de distintos mundos: el de los de dentro y el de los de fuera, pero también el de las vigilias y los sueños o el de los vivos y los muertos. La joven Liniang, que ha muerto de amor, aún puede regresar al mundo de los vivos, aunque solo sea para dolerse del estado en que quedaron los objetos que fallecieron también con ella. Ahí están las frases que no acabó de decir, las cartas que no acabó de escribir y el «inerme columpio que no mecerá ya más faldas».[301]

En el interior del muro, aparece, en efecto, la figuración de un columpio inmóvil, vacío, como máxima expresión del deseo insatisfecho, de la infancia perdida. En su estudio sobre

los modelos iconográficos de finales de la dinastía Ming, el profesor de historia del arte de la Universidad de Oxford J. P. Park incluye una maravillosa imagen de Gu Zhengyi en la que este pintor de mediados del siglo XVII ilustra un poema sobre el loro que abandonó la jaula con una mujer que contempla entristecida el balancín del animal.[302] La historia universal del arte abunda en esta idea de una mujer absorta ante el columpio que quedó, inmóvil, en la jaula. Park señala que los modelos icónicos femeninos de finales de los Ming, y especialmente los que aparecen en el manual de pintura conocido como *Modelos celestiales y costumbres ejemplares*, retratan a mujeres embelesadas por un amor ausente, que puede tomar, o no, la forma de un pájaro. Puede ser. En la pintura europea también es corriente encontrar esa combinación de mujeres y aves. En todos los casos, incluidos los que relacionan la virginidad de María con una paloma, el pájaro, sin embargo, sugiere más bien la propia condición que la circunstancia del amado ausente; es un síntoma, una expresión de emociones contrapuestas: miedo y esperanza, pérdida y abundancia, libertad y enclaustramiento. Desde los tapices de *La dama y el unicornio* (*c.* 1500) a *Mujer con loro* (1866), el famoso cuadro de Gustave Courbet, el ave aparece y reaparece en compañía de jóvenes doncellas. Quizá no hay mejor ejemplo que el fascinante lienzo de Jean-Baptiste Greuze *Niña con un canario muerto*, de 1765, en el que es casi imposible no relacionar el pájaro con la niñez que se desvanece, con la virginidad que se rompe y la belleza que se acaba.

El Pabellón de las Peonías no es la única pieza dramática atravesada, por así decir, por un columpio, ya sea en reposo o en movimiento. La presencia del artefacto se deja sentir en otras muchas obras de la literatura sentimental china, incluida la versión del texto que se tradujo al inglés como *Mistress and Maid.*[303] Muy anterior a la versión de Meng Chengshun, esta historia de Jiaoniang y de Feihong, el muchacho de oro y la niña de jade, conocida como *Jiaohongji*, incluía un columpio en sus primeras ediciones, de mediados del siglo XV.[304] Ahora bien, lo que en el interior del jardín es una máquina de resistencia o de ensoñación, al otro lado del muro lleva una impronta diferente. Mientras ellas sueñan,

ellos coleccionan. Feng Menglong, por ejemplo, no solo coleccionaba historias, sino también mujeres. Aficionado a frecuentar las casas de juegos y los barrios de alterne, fue también el compilador de *Las cien bellezas de Nanjing*, una obra en la que se enumeran y describen a las cien concubinas más afamadas de la ciudad.

Hay que tener presente que, en China, como en el resto del planeta, la iconografía del columpio tiene su origen en un reclamo esencialmente masculino, realizado por hombres para su propio deleite (véase fig. 34). En el caso de China, algunas de estas ilustraciones de mujeres en columpios fueron comisionadas y comentadas por el propio emperador Qianlong en 1741. Los dibujos originales del álbum que recibió inicialmente el nombre de *Pinturas de las cien bellezas* (*Baimei tu*) provienen de la mano del pintor de la corte Chen Mei (véase fig. 35). El resultado fue una serie de imágenes en la que se combina la pintura con el uso de materiales semipreciosos: marfil para las figuras y los árboles, jade y ágata para los objetos ornamentales. Los ejemplos, en todo caso, podrían multiplicarse. Los estudiosos han dividido este tipo de imágenes arquetípicas de mujeres en dos clases: las que hacen referencia a una belleza idealizada (*meiren hua* o *shinü hua*) y las que inciden en la conducta idealizada (*gongxun tu*).[305] Como si fuera verdad que todos los guapos se parecen, mientras que los feos lo son cada uno a su manera, el canon de la belleza se inscribe hasta tal punto en la configuración corporal que la iconografía no hace más que repetir una y otra vez los mismos patrones estéticos.

El mismo afán coleccionista se observa también más allá de la pintura china. En el caso de las miniaturas de la pintura rajput, por ejemplo, las mujeres que se columpian participan de una estética idealizada en la que ocurre con frecuencia que el mismo patrón de belleza se extiende a todas ellas. Más o menos al mismo tiempo en que Fragonard pintaba su famoso cuadro de la Wallace Collection, el artista pahari Nainsukh (activo entre 1735 y 1768) se esforzaba en representar, una y otra vez, a la mujer ideal, de tal modo que, cuando se las observa con atención, todas las mujeres de sus pinturas comparten los mismos rasgos. Se parecen entre sí o, mejor dicho, son instancias más o menos imperfectas de la misma

mujer.[306] Quizá las *gopī* enamoradas de Kṛṣṇa se piensen diferentes, pero todas ellas son iguales desde el punto de vista del dios. En la pintura europea no hay tal vez mejor ejemplo de ambas formas de representación —la que idealiza el cuerpo de la mujer hasta el extremo de representar la misma figura en distintas posiciones y la que se sirve de la idea voyerística de observar un espacio en principio vetado para la mirada masculina—, que la obra *Nymphaeum* del pintor francés William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) de finales del siglo XIX (véase fig. 36). Lo mismo sucede con la obra del artista desconocido que refleja la escena del columpio en el parque de Kağıthane, en Estambul (véase fig. 37). La representación de este moderno gineceo se compone sobre la distancia física y moral que separa el espacio de las mujeres y el de los hombres. Mientras ellos, reunidos al otro lado del río, se entretienen con sus juegos, las mujeres lo hacen con los suyos. La composición, sin embargo, nos permite observar un espacio clausurado, que coloca la mirada del espectador en el mundo interior, al que, en principio, los varones tienen limitada la entrada.

5
EL JARDÍN

LOS NIÑOS

Los niños son mucho más escurridizos que los muertos. En una de las imágenes sobre juegos de infancia más emblemáticas del mundo moderno, el pintor Pieter Brueghel *el Viejo* (1525-1569) proporcionó un catálogo de diferentes formas infantiles de esparcimiento. Pintado en 1560 y conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena, el cuadro *Juegos de niños* (véase fig. 38) pasa revista a unas ochenta actividades: desde los juegos de saltos hasta la costumbre infantil (y no solo infantil) de remover la mierda. Salvo por la presencia de unos pocos adultos, este cuadro sorprende por la forma en la que se divierten unos doscientos cuarenta niños. Con su carácter enciclopédico, el lienzo se asemeja y recuerda al capítulo XXII de *Gargantúa y Pantagruel,* la famosa obra de François Rabelais (1494-1553) en la que el tutor de Gargantúa enumera las diferentes actividades a las que cabe dedicar el ocio.[307] Tanto en el caso del cuadro de Brueghel como en la obra de Rabelais, que debió de circular por los Países Bajos desde los inicios de su publicación en 1532, el columpio aparece de un modo tangencial.[308] El artefacto está presente, pero no en el lugar central que pasó a ocupar a partir de la creación del parque infantil a comienzos del siglo XX. Más bien al contrario, mientras Brueghel lo sitúa en el interior de una vivienda que solo podemos observar a través de una ventana, Rabelais lo asocia indirectamente al mundo de la magia.[309]

Pero vayamos por partes. Muchos historiadores del arte europeo reivindicaron la obra de Brueghel por lo que consideraron una ausencia de antecedentes.[310] Una teoría claramente falsa en lo que respecta a la historia de la pintura en Oriente y discutible en el contexto de la cultura visual

europea. Se trataba de una tesis rupturista, deudora de aquella obra ya clásica en la que el historiador francés Philippe Ariès (1914-1984) defendía la ausencia de amor filial en el conjunto de la Edad Media.[311] De acuerdo con este libro tan famoso como discutido, la infancia solo se hizo visible a comienzos del mundo moderno y no alcanzó plena autonomía hasta el desarrollo de la familia burguesa. En el caso concreto de la historia de la pintura religiosa, los seguidores de Ariès tenían razón en argumentar que la mayor parte de las imágenes de niños hasta finales del siglo XV representaban al hijo de Dios sentado sobre su madre en posición hierática y expresión gótica, con rasgos y actitudes más parecidos a los de un adulto en miniatura que a los que se esperaría de un recién nacido.

En contextos laicos, y ante la ausencia casi absoluta de material arqueológico, la información sobre los juegos de los niños con anterioridad al siglo XVI apareció, sobre todo, en los márgenes de los manuscritos medievales.[312] En las iluminaciones de algunos de esos libros han ido aflorando los objetos y los gestos que, de una manera o de otra, conformaron el mundo de los juegos de la infancia: desde cazar pájaros y trepar por los árboles a saltar con una cuerda o jugar al corro.[313] En el libro de horas de la familia Ango, por ejemplo, un manuscrito producido en Ruan a finales del siglo XV, hay juegos infantiles por todas partes. Abundan las escenas escatológicas, así como las actividades de destreza y equilibrio. El duelo con escobas se mezcla con el escondite. Los caballitos aparecen en la página 137, las pompas de jabón en la 139, la guerra de piedras en la 147, la peonza en la 149 y el columpio en la 151.

Como otros muchos textos similares, también la versión del *Roman d'Alexandre* conservada en la Bodleian Library de Oxford (fechada entre 1338 y 1344) proporciona un valioso testimonio sobre la vida cotidiana en la Edad Media (véase fig. 39).[314] En el tema que nos ocupa, el margen inferior de la página 78 muestra, sin relación aparente con el texto, a cinco jóvenes, pues no son realmente niños, entretenidos en distintos ejercicios de equilibrio. Uno de ellos empuja a otro que está subido en un columpio sostenido por una polea. De los otros tres, el primero sostiene una espada apoyada sobre

la punta en la palma de su mano; el segundo sujeta una rueda con el hombro y un tercero parece colocarse las calzas encima de un taburete.

A raíz de estas y de otras tantas fuentes similares, parece más o menos claro que el columpio ocupaba un lugar secundario en el conjunto del ocio infantil de la Edad Media. En el caso del manuscrito de Oxford, el balanceo parece relacionado con otros juegos de equilibrio, practicados por jóvenes antes que por chiquillos. En ningún caso ostenta la posición privilegiada que tendrá en el parque infantil a partir, sobre todo, de la segunda mitad del siglo XX. Por el contrario, el balanceo parece estar reservado a la feminidad o mediado por la farándula, es decir, por el espectáculo de entretenimiento de buhoneros, actores y acróbatas.

A este carácter doblemente marginal del columpio en la cultura de la infancia medieval —la circunstancia de que aparezca en los márgenes de los márgenes, utilizado por los más irrelevantes de los niños y los más peligrosos de los titiriteros— debe añadirse que el columpio fue, durante mucho tiempo, cosa de enfermos. En el epígrafe 741 de su inmenso *Canon de medicina,* el médico persa de finales del siglo X conocido en Europa como Avicena (980-1037) ya discutía por extenso los efectos de la oscilación en la salud. Desde su punto de vista, el balanceo era un tipo de movimiento muy beneficioso para todos aquellos que, ya fueran niños, adultos o ancianos, estuvieran debilitados a causa de las fiebres. Cuando se mece a alguien con gentileza, explicaba, se le induce el sueño, se dispersa la flatulencia, se remedian algunos de sus desórdenes de la cabeza, como el estupor o la desmemoria, al tiempo que se provoca el apetito y se favorecen los movimientos intestinales. Los mismos beneficios pueden encontrarse en la oscilación de un palanquín o una litera (ya sea de caballo o de camello) o en la navegación en barco que, sostenía el sabio persa, era beneficiosa para «la lepra, la dropsia, la apoplejía, la dilatación o el enfriamiento del estómago».[315]

En lo que respecta específicamente al caso de los niños, la idea no era nueva. En el siglo IV a. C., Platón ya defendía que el llanto desconsolado de los más pequeños podía controlarse imitando en lo posible el balanceo de las olas. Por eso las

madres mecen en sus brazos a los niños que no pueden conciliar el sueño. En lugar de promover el silencio, los «hechizan», escribía, a través de la acción combinada del movimiento y el arrullo, exactamente igual que hacen las sacerdotisas con los seguidores de Dioniso.[316] Para el filósofo griego, el mismo movimiento podía utilizarse por igual para tranquilizar a los niños o a los fanáticos. Las madres y las nodrizas deberían hacer lo mismo que los criadores de aves, que las pasean por todas partes llevándolas bajo el brazo.[317] Convencido de las virtudes del balanceo, ya fuera para preservar la salud o recuperar la inteligencia arrebatada por el entusiasmo, recomendaba Platón, como más tarde hizo Avicena, el movimiento sin fatiga.[318]

En realidad, fueron muchos los autores de la Antigüedad que reflexionaron sobre las virtudes sanadoras de estos ejercicios pasivos. El más conocido de todos ellos fue Hipócrates, en el siglo V a C., a quien también debemos la teoría de la enfermedad como una forma de desequilibrio. El médico romano del siglo II conocido como Galeno incorporó esas enseñanzas en sus escritos, y la influencia combinada de ambos se dejó sentir al menos hasta el siglo XVIII. Durante buena parte de la Edad Media y el mundo moderno, muchas voces estuvieron dispuestas a reconocer las virtudes de estos ejercicios que, por su similitud con el paseo involuntario al que la mujer embarazada sometía al feto, fueron denominados «de gestación» y que, después del parto, continuaban con la práctica milenaria del acunamiento. Muy lejos de ser un pasatiempo, el balanceo formaba parte de los remedios requeridos para restaurar la salud. Los humanistas del Renacimiento atribuyeron la idea de mecer a los enfermos como si fueran niños (y a los niños como si fueran enfermos) al médico del siglo II a. C. Asclepíades de Bitinia. El humanista español Cristóbal Méndez (1500-1556), consideraba que el mecimiento estaba especialmente indicado para los niños demasiado flacos y, entre los adultos, para quienes padecían fiebres flemáticas o dolores de gota y de riñones.[319]

A pesar de las recomendaciones de Platón y de la relevancia que los movimientos de gestación han mantenido en la literatura médica desde la Antigüedad hasta nuestros

días, también encontramos bastantes opiniones relacionadas con los peligros de una excesiva brusquedad a la hora de mecer la cuna, ya fuera de niños o de convalecientes. Una de las ilustraciones más aleccionadoras a este respecto forma parte del retablo dedicado al culto del llamado beato Agustín Novello. Inicialmente diseñado como altar de la iglesia de San Agustín, en Siena, el conjunto fue realizado por el pintor Simone Martini (1284-1344) y explora, sobre todo, la figura de la infancia vulnerable.[320] Datado en 1324 y pintado en témpera sobre madera, el altar pasa revista a los distintos accidentes que puede sufrir un niño, como caerse por un balcón o ser mordido por un perro. En la imagen que nos concierne (véase fig. 40), y que constituye además la única que de hecho representa uno de los milagros atribuidos a este religioso —denominado «milagro Paganelli» en honor a la familia protagonista de los hechos—, el beato aparecerá como caído del cielo, dispuesto a ocuparse de la sanación de un niño que ha sufrido un percance como consecuencia del excesivo impulso que el ama de cría ha proporcionado a su litera, suspendida del techo por medio de cuatro cuerdas. En el ángulo superior derecho, el niño, que ha salido despedido por la ventana, yace con la cabeza rota, atendido por su abuela mientras su madre invoca la mediación del religioso. En la parte inferior de la tabla, las mujeres de la familia procesionan con el niño, ya sanado y vestido con el atuendo de la orden de los *eremitani*, a quienes va a ser encomendado.

La historia del milagro Paganelli nos permite comprender que, si bien la cama colgante podía utilizarse como remedio paliativo de un conjunto de males, no estaba en absoluto exenta ni de peligros ni de detractores. En el *Diccionario de la conservación del hombre*, una obra de carácter pedagógico publicada en 1796, su autor, un antiguo médico de la marina de nombre Louis-Charles-Henri Macquart, aseguraba que «el columpio es un juego muy peligroso que ha costado la vida, más de una vez, a quienes se arriesgan a subirse». En opinión de este autor, hay que tomar en consideración, en primer lugar, que los materiales con los que se fabrican estos columpios, las cuerdas, las maderas o los hierros, pueden encontrarse en mal estado. Al mismo tiempo, también hay que llamar la atención sobre otros peligros de naturaleza

moral. En tono grave, Macquart señala que las personas que se columpian describen un semicírculo en el aire y que, subiendo y bajando de manera alternativa y a una velocidad extrema, experimentan durante este ejercicio una aceleración tan grande que el sentido de la circulación de su sangre podría llegar a invertirse. El miedo a la caída y los esfuerzos que se hacen para impedirlo dirigen con fuerza la sangre hasta el cerebro, lo que provoca vértigos y aturdimientos. Los nervios se someten a impresiones tan violentas que en ocasiones entran en convulsión, seguidas de náuseas y de vómitos. Se respira con dificultad. El aire entra con fuerza en los pulmones, impidiendo que el pecho se expanda. De ahí, concluye este autor, se sigue con frecuencia la ruptura de vasos sanguíneos.[321]

Macquart no estaba solo en su cruzada contra las supuestas virtudes de la oscilación. Para su contemporáneo Alexander Hamilton, de la Universidad de Edimburgo, el mecimiento en la cuna de los más pequeños era un tipo de ejercicio que, aunque conocido desde antiguo, debería evitarse. Su uso solo tenía justificación en las grandes ciudades y en las estaciones invernales, es decir, en aquellos lugares o circunstancias en los que no hubiera posibilidad de pasear a los pequeños.[322] Puesto que los niños durante sus primeros momentos de vida permanecen casi todo el tiempo en un estado tórpido, no habrá que agitarlos con violencia ni de manera que pueda provocarles vómitos.

Aunque el filósofo Immanuel Kant listó el mecimiento entre las actividades físicas que podían mejorar la salud, también indicó que había que vigilar que el movimiento del columpio no alcanzara nunca una velocidad excesiva.[323] Por razones no exentas de un cierto clasismo, también se mostraba contrario al acunamiento, que, a su juicio, era sobre todo propio de los estamentos más bajos de la sociedad. Algunos campesinos, nos dice, «cuelgan la cuna de una cuerda suspendida de una viga del techo […]. Pero el acunar no sirve de nada. Pues balancear al niño para uno y otro lado le perjudica. Los mismos efectos pueden observarse entre los adultos, en quienes el balanceo produce vértigos y vómitos».[324] Esta costumbre popular de acunar a los niños (véase fig. 41), o de cantarles para que no griten, está muy

extendida, afirma Kant, entre las clases sociales populares que «juegan con sus hijos como si fueran monos».[325]

Pero regresemos a Brueghel. En su cuadro hay tres escenas relacionadas con los juegos de oscilación. La primera es el eterno caballito, un artefacto que ha servido como juego infantil en todas las sociedades ecuestres conocidas. En la segunda, dos adultos mecen a una pequeña niña sentada en sus brazos entrelazados formando una silla, quizá la forma más primaria de columpio si exceptuamos el acunamiento. Mientras que, en lengua inglesa, este juego recibe el nombre de «el asiento del papa», en español se denomina «la sillita de la reina». Se juega balanceando a una niña al ritmo de una canción que dice: «A la sillita de la reina, que nunca se peina, un día se peinó y la silla se rompió».[326] Este es, además, uno de los pocos casos de la obra de Brueghel en que los niños están acompañados por adultos. Por último, la única escena en la que podemos intuir la presencia de un columpio no ocurre en el exterior, sino en el interior de una vivienda, utilizado por una adolescente.

La evidencia de la que disponemos sugiere que el columpio fue, durante la Edad Media y buena parte del mundo moderno europeo, cosa de niñas, de acróbatas y de enfermos. Sus usos dependían de una concepción de la enfermedad, del ejercicio y del juego muy diferente a la nuestra, pero también de una fenomenología de la oscilación que hoy, en general, nos es ajena. La mayor parte de las sensaciones relacionadas con la velocidad o la altura, que para nosotros constituyen moneda corriente, eran entonces completamente desconocidas. No había mayor sensación de ligereza que la que podía proporcionar el galope de un caballo, para quien pudiera montarlo, ni movimiento de mayor oscilación que el del traqueteo de un carro o el balanceo de un barco. El mundo medieval y moderno es mayoritariamente rural y pedestre. La experiencia del movimiento está corporalmente delimitada por un modo de vida que ocurre sobre todo a pie y a ras del suelo. En relación con el columpio, no podemos siquiera asegurar que sus efectos no se sintieran con miedo o que su uso no produjera muchos de los efectos descritos por sus detractores. Después de todo, no tenemos noción de la longitud de la cuerda con la que se sujetaba la silla, y

tampoco conocemos el régimen emocional del vértigo y del mareo antes de la revolución en el transporte. Las opiniones contrarias al mecimiento iban encaminadas tanto a regular el tiempo del ocio como a prevenir los excesos a los que cabía someter el cuerpo. Muchas de esas opiniones, como las que recomendaban el balanceo para atajar distintos males, hoy nos pueden parecer más o menos irrisorias. No hay broma alguna, sin embargo, allí donde la distancia y la altura se miden en pies y donde la mayor parte de la población desconoce los efectos de la velocidad o de la altura.

El mismo problema lo tenemos en relación con el régimen de visibilidad, que también adolece de un notable presentismo. El cuadro de Brueghel, con el que abrimos este epígrafe, es, a su manera, un repositorio de juegos de niños. En cuanto tal, constituye una fuente extraordinaria de información para el historiador, así como tal vez una fuente de placer para el amante de las bellas artes. Huelga decir, sin embargo, que el lienzo no fue pintado ni para servir de alimento a los primeros ni de entretenimiento a los segundos. Es un cuadro de juegos, sí. Pero el que realmente esconde no era para los niños, sino para aquellos adultos que podían permitirse pagar una obra de semejante porte y entretenerse en sus horas de asueto identificando juegos en el lienzo. Brueghel había hecho algo similar en el caso del refranero y no le faltaban razones para producir estos pasatiempos, tan del gusto de la nueva burguesía.

Un ejemplo similar de prestidigitación histórica, en donde los niños parecen protagonistas sin serlo, lo encontramos al otro lado del mundo. Algunos investigadores han señalado que la representación icónica de los niños llegó a China desde Asia central y el Mediterráneo a través de las rutas de comercio de la alta Edad Media, transformando al *putto* de los sarcófagos romanos en un modelo ideal del niño chino. Durante la dinastía Tang (618-907), el interés pasó de la representación de las mujeres aristocráticas y sus niños en la corte imperial a conceder entero protagonismo a estos últimos. La que entonces era una de las ciudades más importantes y cosmopolitas del mundo vio florecer no solo la poesía, como es sabido, sino una pintura de corte humanista en la que dos pintores, en particular Zhang Xuan (713-755) y

Zhou Fang (730-800), profundizaron en la representación de escenas de amor maternofilial muy diferentes en intensidad emocional de las que tenían lugar al otro lado de los Urales. [327]

Entre los siglos X y XIII, durante la dinastía Song (960-1279), la representación de niños y niñas ya era un género en sí mismo. Conocidos como *yingxitu* (niños jugando) o *baizitu* (los cien niños), este tipo de imágenes se utilizaron para la decoración de telas y porcelanas, aunque también encontramos otros muchos ejemplos en pintura, normalmente bajo la forma de rollos de mano. El famoso pintor Su Hanchen (1101-1161) realizó algunas de las pinturas más significativas de la infancia en la China de la primera mitad del siglo XII.[328] Junto con su contemporáneo Li Song (activo entre 1190 y 1230), Su Hanchen ha pasado a la historia por sus extraordinarias imágenes de niños absortos en sus juegos, inmersos en jardines y rodeados de algunos de los juguetes que, dentro de las lógicas variaciones locales, han utilizado los pequeños a lo largo y ancho del planeta.

El desarrollo de la imagen de los niños en China durante las dinastías Tang y Song no puede comprenderse sin tener en cuenta algunos datos. En primer lugar, las pinturas denominadas de «los cien niños» tienen lugar en un jardín de ensueño, carente de conflictos. Esta llegada del niño al paraíso comparte rasgos con una representación al mismo tiempo budista y romana, que penetra en China alrededor del siglo III. Los niños mofletudos que acompañan a Baco en innumerables fiestas paganas, que reaparecen en los sarcófagos y que, posteriormente, formarán parte de los *putti* del coro celestial guardan numerosas similitudes formales con los niños, igualmente mofletudos y semidesnudos, del paraíso Tang. En segundo lugar, y más importante, sucede aquí también, como en el caso del cuadro de Brueghel, que el valor documental de la pintura no es más que un añadido irrelevante. El género conocido como de «los cien niños», del que hay ejemplos notables hasta el siglo XVII y aun después, no puede desligarse del deseo familiar de aumentar la progenie, sobre todo a través del nacimiento de hijos varones. Las imágenes de estos niños operan, a este respecto, como una representación material del deseo. Quizá se trate de una

figuración literal de los juegos de infancia, pero sobre todo son imágenes relacionadas con los miedos y las esperanzas de los padres. Los niños del rollo de mano no son muy distintos de las figuritas de niños en cera que se hacían flotar en cucos en los ríos con ocasión del llamado «Festival de los amantes del cielo». Conocido en Japón como *Tanabata*, y exportado de China durante el periodo Tang, el festival, que todavía se celebra, no solo conmemora el amor, sino el anhelo de prosperidad a través de la descendencia.

Por último, en las «pinturas de los cien niños», los columpios aparecen algunas veces, pero tampoco muchas. De las series que Su Hanchen realizó sobre los niños y sus distintos juegos según las estaciones, solo la pintura dedicada a la larga primavera incluye el columpio (véanse figs. 42 y 43). Este rollo de mano al que hacemos referencia se conserva en el Palacio Nacional de Taipéi y mide más de cuatro metros de largo y veinticinco centímetros de altura. La escena transcurre, como casi siempre, en un jardín confinado y separado de la edad adulta por un pequeño río atravesado por un puente. Una pareja ha dejado que su hija, que se vuelve a mirarlos, vaya con el resto de chiquillos. El primero de todos los juegos es un columpio en el que un pequeño, un niño, aunque quizá sea una niña, se mece ante los ojos embelesados de sus padres. A partir de ahí, los juegos se van sucediendo: desde el caballo de madera al escondite o desde los juegos de mesa a los relacionados con la pesca. Hay también juegos con animales, niños que se bañan desnudos en un río y otros que juegan a perseguirse. Hacia la mitad del rollo, encontramos también una variante de la gallinita ciega, así como el juego de balompié, inventado, de hecho, en China, y practicado en este caso por mujeres jóvenes.

EL JUEGO

En 1938, el profesor de la Universidad de Leiden Johan Huizinga (1872-1945) entregó a la imprenta un texto que hacía del juego una de las condiciones de la civilización, la característica determinante de la sensibilidad humana. Como buen filólogo, sus fuentes de inspiración fueron los primeros

textos de Nietzsche, los estudios de Marcel Granet (1884-1940) sobre la cultura de la China arcaica, así como su propia formación como sanscritista.[329] Aquel libro, *Homo ludens*, mostraba elementos que siguen teniendo vigencia, pues, como ocurre con la palabra sánscrita *līlā*, que hemos traducido por «juego» y que obviamente Huizinga conocía, nunca ha sido fácil esclarecer las características que debe cumplir una actividad humana para que podamos considerarla lúdica.

Para empezar, Huizinga consideraba que el juego no podía comprenderse apelando a los instintos. En la medida en que la vida social estaba dotada de lo que él mismo llamaba «formas suprabiológicas», no cabía invocar sin más los estudios sobre el comportamiento animal para explicar las complejidades de la experiencia humana.[330] Como otros tantos intelectuales de principios del siglo XX, este erudito neerlandés estaba convencido de que la solución a los enigmas de la cultura no se encontraba en la biología, sino en las ciencias humanas. Tampoco quería estudiar el juego desde una perspectiva que podríamos considerar *funcionalista*. Como historiador de la cultura, su tarea fue rastrear los elementos comunes de la experiencia lúdica. Al no tratarse de un mero acto mecánico, instintivo o fisiológico, el juego debía poseer una función culturalmente significativa y no meramente adaptativa.[331] Es decir, frente a la visión que lo interpretaba como un instrumento para un fin, ya fuera la regulación de la energía corporal o el aprendizaje para la vida adulta, Huizinga lo relacionaba con cualidades mucho más primarias, como la pasión expansiva, el júbilo, la locura o el recogimiento.

A la experiencia lúdica corresponde una palabra inglesa, *fun*, que apenas tiene acomodo en otras lenguas. En alguna edición española del *Homo ludens* se traduce como «broma», lo que no parece muy acertado. Esa característica intrínseca del juego hace referencia a una emoción intensa, que puede ir acompañada de gritos y algaradas, pero que también sugiere un estado de contemplación extraño en el reino animal. El componente lúdico del juego no es una broma; es una forma de vida que no puede reducirse ni a sus aspectos biológicos o adaptativos, ni a su utilidad social como parte del

aprendizaje.

Huizinga dio al juego una serie de características que merece la pena examinar antes de regresar al columpio. Para empezar, como cualquier otra experiencia culturalmente significativa —un viaje por ejemplo—, el juego tiene un comienzo y un fin. Es un intermedio que ocurre en mitad de nuestras actividades cotidianas y que, por lo tanto, no puede proponerse a deshora. Por la misma razón, el juego también reclama su lugar (como sabe cualquiera que haya tenido hijos). Ya se trate del parque infantil, de la calle o de la piscina de bolas, el juego divierte, en sentido literal, porque ocurre en un espacio diferenciado de aquel en el que transcurre la monotonía de la existencia.[332] Tanto en su dimensión temporal como espacial, el juego posee, además, una inercia por la que tiende a extenderse en el tiempo y a colonizar el espacio, hasta el punto de suponer una amenaza para el orden moral o social del que forma parte. Un buen ejemplo de esta pulsión lúdica tuvo lugar hacia 1770, cuando la famosa artista francesa Marie-Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) sorprendió a sus estudiantes balanceándose en el columpio que las jóvenes habían fabricado en el taller sirviéndose de una soga y de las vigas del techo. Pese a su reacción inicial de desaprobación, la maestra, que entonces solo tenía quince años, no pudo resistir la tentación y decidió probarlo ella misma. A partir de ese momento, fue hasta tal punto imposible mantener el orden que se vio obligada a cerrar su negocio. La escena se popularizó en Francia a través de la portada de unos famosos cuadernos de educación primaria que, con el título de *Las heroínas del trabajo*, sirvieron de material de estudio en la escuela francesa de finales del siglo XIX.

Por añadidura, y en tercer lugar, el juego marca un hiato en las reglas que rigen las conductas sociales. En esto también se asemeja a muchas acciones ritualizadas, como las propias del carnaval, por ejemplo.[333] No hay nada extraño en ello. Ni el ritual ni el juego pueden prescindir de su carácter teatral, performativo o dramático. La mayor parte de las lenguas europeas han encontrado razones sobradas para designar con la misma palabra esta ambivalencia entre el juego, la música y el teatro. *To play a role* como *jouer un rôle* son expresiones

que subrayan el elemento dramático de la experiencia lúdica. Quien juega se cree otro, en otro mundo y con otras reglas. El juego, como el teatro, cuestiona la realidad. Al contrario de aquellos que se lo toman demasiado en serio y que, por el mismo motivo, no saben jugar, y al contrario también de aquellos incapaces de seguir sus reglas, el buen jugador conoce bien la paradoja en la que participa. Para Huizinga, como para los antropólogos de la experiencia, el juego es una actuación, un *dromenon*, que representa un drama.[334] Y de la misma manera que el actor sabe que es un actor que se esfuerza en no serlo, el jugador sabe que puede quedar exhausto y derrotado o victorioso, pero que, al fin y al cabo, no hace sino devolver una pelota por encima de una red en una pista de tenis, pongamos por caso.

El gran intérprete de Nietzsche, el filósofo Eugen Fink (1905-1975), profundizó en esta conciencia escindida de quien juega a creerse otro, valga la redundancia.[335] Bajo el poder evocador del teatro, el mundo se puebla de ilusiones y apariencias, de fantasmagorías que, sin embargo, tienen lugar a través de objetos y situaciones reales. La fetichización del juego y, más en particular, la sacralización del juguete, ya sea la pelota de fútbol, la muñeca o el columpio, no es más que la consecuencia de esta cualidad escindida de la experiencia lúdica capaz de dotar de vida propia a seres inanimados.[336] En el caso del columpio, sucede además que el objeto viene impregnado de sus usos rituales y de sus modulaciones históricas; es un magnífico ejemplo de lo que el antropólogo Edward B. Tylor (1832-1917) denominaba un *survival* de la cultura: uno de esos zapatos viejos que dejamos a nuestros hijos para que se entretengan.[337]

Pero el juego no solo es una experiencia fuera de lo corriente o que se desvincula de la normatividad social bajo el hechizo de sus cualidades dramáticas. De ser así, nada lo distinguiría de las liturgias sacramentales, por ejemplo. La mayor dificultad comienza en el momento de distinguirlo de otras acciones rituales cuyos protagonistas también se saben parte de una acción teatral. En este sentido, Huizinga considera que, al contrario que el ritual, el juego es una actividad voluntaria y superflua, que puede ser abandonada o pospuesta.[338] Añade, además, que mientras que el juego

es, al menos en apariencia, «disyuntivo» y culmina en la creación de bandos, el ritual le parece «conjuntivo», en el sentido de que instituye una unión entre grupos inicialmente disociados.[339] De ahí que afirmara que, en última instancia, todos los juegos lo son de competición, por más que muchas actividades lúdicas, como la danza o la música, carezcan, al menos en principio, de jugadores antagónicos.

Las características iniciales que Huizinga atribuía al juego (su circunscripción espaciotemporal, así como su carácter dramático) parecen mucho menos problemáticas que la pretensión de que todos los juegos involucran un elemento de competición. Esta última dificultad, sin embargo, puede resolverse si nos atenemos a la regla básica del juego que divide a las personas implicadas, ya sean adultos o niños, tenistas o esquiadores, en buenos y en malos jugadores. El verdadero antagonismo no se produce entre miembros de equipos contrarios, sino entre quienes cumplen con las reglas y aquellos que se las saltan, entre quienes se toman el juego demasiado en serio o demasiado a broma y quienes, por el contrario, son capaces de dejarse cautivar por su hechizo. Desde este punto de vista, el juego, y no solo el ritual, también produce comunidades, incluso la comunidad (ideal) de quienes juegan al solitario sin hacerse trampas. Dicho de otra manera, antes incluso de que pueda haber ganadores y perdedores, el juego debe estar bien jugado. La rivalidad inicial separa a los buenos de los malos jugadores: a quienes se atienen a la norma y a aquellos que, por el contrario, cuestionan o incumplen las normas de la experiencia lúdica. De ahí que la diversión incluya siempre un elemento de tensión, un miedo a que algo pueda salir mal. Por un lado, el juego abre hasta tal punto un paréntesis en las normas sociales que rigen la conducta ordinaria que los jugadores saben que «lo que ocurre en el campo queda en el campo». Por otro, los buenos jugadores saben que no todo vale y que el espacio lúdico tiene sus propias normas. No hay nada extraño en que el juego, como diversión y distracción de lo cotidiano, movilice tantas pasiones. Después de todo, es un refugio emocional que durante un tiempo permite desatar lo que estaba atado y liberar lo que estaba preso. Al mismo tiempo, ese refugio genera de manera espontánea una

communitas, una agrupación igualitaria, regulada por una sola norma de obligado cumplimiento: hay que saber jugar o, dicho de otro modo, hay que ser consciente al mismo tiempo de dos elementos tan contradictorios en apariencia como son creernos otros y sabernos los de siempre.

Lo que distingue el ritual del juego no es, por tanto, la formación de comunidades, sino la experiencia misma de la diversión. El juego está ritualizado, pero no todo ritual es un juego, porque, entre otras cosas, el juego es una experiencia de distracción ligada también (aunque no solo) a la felicidad. Quien juega se divierte, lo pasa bien, disfruta. Le gusta y, si sabe jugar, se gusta (aún más si gana). La comunidad emocional que nace del juego, como la que nace del aplauso (¿y qué otra cosa es aplaudir a una orquesta más que un juego?), posee también esa pulsión autoerótica, ese deseo de extenderse de manera indefinida en el tiempo y de colonizar otros espacios. No hay nada extraño en que tanto el filósofo español Ortega y Gasset (1883-1955) como el mencionado sinólogo Marcel Granet (1884-1940) estuvieran interesados en explorar el fundamento lúdico de la organización social, ni que el primero llegara a hablar incluso del origen deportivo del Estado.[340]

Hasta la llegada del columpio al parque infantil, la historia de este objeto ha estado ligada, en sus aspectos generales, a formas de comportamiento pautado. En todos los ejemplos a los que hemos ido pasando revista a lo largo de las páginas anteriores, hemos visto que el columpio cumplía una función significativa, claramente «suprabiológica», por utilizar la expresión de Huizinga. Quizá sea difícil comprender las reglas que rigen la lógica del balanceo, pero no hay nada más cercano al carácter ritualizado del juego que el propio columpio, así como la forma en la que interrumpe la normatividad social, promoviendo la formación de comunidades de resistencia, en general formadas por muertos, por niños y, sobre todo, por mujeres. La idea, propia de la psicología del desarrollo, de que columpiarse sería la actividad más primitiva, que no requiere más que a uno mismo y que no presupone regla alguna, carece por completo de fundamento.[341] En tanto que actividad lúdica, el columpio constituye un curioso experimento del huevo y la

gallina, en el que daría la impresión de que el juego antecede a las mismas reglas que lo hacen posible; que es algo así como decir que la paella precede al instrumento en el que cocinarla. [342]

A lo largo de la historia del pensamiento, no han sido pocos los filósofos que han hablado de la seriedad del juego o que incluso han establecido una filosofía del juego sobre la que se levanta el conjunto de lo social. Junto con los casos mencionados de Granet y Ortega y Gasset, el más llamativo es el de Friedrich Nietzsche (1844-1900), que de alguna manera los inspira a todos.[343] Desde los inicios de su carrera, este filósofo alemán defendió que los elementos sobre los que se levantaba el edificio entero de la cultura no eran más que dos tipos diferentes de juego y, por extensión, dos formas distintas de arte. En el estilo que denomina «apolíneo», el artista juega con el sueño, que a su vez es en sí mismo un juego con lo real. En el estilo «dionisiaco», por el contrario, la naturaleza juega con el artista.[344] Este segundo estilo puede ser comprendido, en caso de que no haya sido experimentado, de manera simbólica. Dicho de otra manera, no basta con estar embriagado, sino que habrá que buscar la manera de que la embriaguez y la serenidad coexistan, lo mismo que le ocurre a quien sueña y sabe al mismo tiempo que está soñando, o a quien juega y sabe, al mismo tiempo, que está jugando. Pues así como ocurre que la armonía y la belleza ocultan el dolor de la existencia, pero este permanece de todos modos, también la embriaguez disuelve la individualidad, aun cuando esta continúe estando presente.

Las reflexiones de Nietzsche sobre el carácter apolíneo y dionisiaco de la cultura interesan no solo por lo que respecta al juego en general, sino por lo que tienen que ver con la historia del columpio. Después de todo, fue el propio Nietzsche quien se sirvió, como habían hecho otros tantos poetas románticos, de la imagen del columpio como metáfora de la vida.[345] En el capítulo 4 de *Zaratustra* titulado «La otra canción del baile», el filósofo entabla una conversación con la vida, felizmente personificada en la figura de una bella mujer. Hablándole en primera persona, le dice que en sus ojos, en los ojos de la vida, ha visto un columpio de oro centellear sobre aguas nocturnas.[346] Embriagado por la

metáfora del balanceo de una góndola dorada, el filósofo juega o, más bien, baila, con las contradicciones del ir y el venir de una vida personificada en el cuerpo de una mujer: «Te temo cercana. Te amo lejana. Tu huida me atrae. Tu búsqueda me detiene». Todo en el texto se refiere a la frialdad que inflama, al odio que seduce, a la huida que ata, a la burla que conmueve: «¡Quién no te amaría a ti, pecadora inocente, impaciente, rápida como el viento, de ojos infantiles!». La misma vida que arrastra también huye de nosotros. A la que viene, se va. «Te sigo bailando», escribe Nietzsche. «¿Dónde estás?», pregunta. «¡Dame la mano!»

Esta metáfora de la barca oscilante, de la *schwankende Kahn*, en la que el individuo contempla, en medio del mar, la necesidad del dolor y de la belleza, del sueño y de la embriaguez, ya había aparecido en *El nacimiento de la tragedia* de 1871.[347] Nietzsche retoma sus elementos constituyentes en las metamorfosis del espíritu, ligadas en este caso a la reivindicación del juego. Frente al camello que obedece y el león que desea, el niño es «inocencia y olvido, un juego, una rueda que gira por sí misma, un sagrado decir sí».[348] El niño construye su propio mundo fuera del tiempo y de la historia. Es un mundo en donde la libertad no se ve constreñida por el resentimiento de lo que fue ni la voluntad se ve dirigida hacia los fragmentos de lo que ya pasó.

Lo importante, en este caso, no es tanto que el columpio aparezca o no en la obra de Nietzsche, sino la actualidad de su pensamiento a la hora de comprender el carácter lúdico y ritualizado de la oscilación. Ya hemos visto, en el capítulo 2, hasta qué punto el balanceo de las *aioras* constituía una expresión de las fuerzas dionisiacas, una eclosión de la efervescencia natural, «que rompe por un momento todos los vínculos sociales».[349] Al mismo tiempo, las formas apolíneas del arte se dejan sentir en la presencia del ritmo con el que la oscilación se transforma en arrullo. En el columpio se dan cita todos los elementos del juego de la vida. Quien se columpia está al mismo tiempo dentro y fuera del juego: se marea de manera involuntaria, pero se somete voluntariamente al mareo; pierde conciencia de sí, pero sabe que es un juego. Como actividad dionisiaca, el columpio participa de todas la prerrogativas del instinto, incluidos el

deseo sexual, pero coexiste con el ritmo y la armonía, con el orden y la belleza.[350]

La ilusión de cabalgar sobre un corcel o de navegar en un barco puede muy bien distraernos de los dolores de la existencia, incluido ese dolor primigenio que nos obliga a pensarnos como sujetos libres. Quien juega con las reglas de lo apolíneo, como el ritmo, por ejemplo, sabe que puede dejarse ir, ilusionarse con la posibilidad de ser otro, en otras circunstancias, pero también sabe que es un juego y que el dolor primordial de su existencia está ahí detrás, vigilante. El estado de intoxicación o embriaguez, «contiene, mientras dura, un elemento letárgico, en el que se sumergen todas las vivencias personales del pasado. Así, mediante este abismo del olvido, el mundo de la realidad cotidiana queda separado del de la realidad dionisiaca. Pero tan pronto como esa realidad cotidiana se hace de nuevo consciente, como tal, es percibida con náusea».[351] La experiencia dionisiaca del mundo, como el propio balanceo del columpio, puede liberarnos durante un tiempo limitado de las ataduras y los horrores de la experiencia ordinaria, pero el olvido de uno mismo —la suspensión del principio de individuación y, en consecuencia, el olvido del dolor de la existencia—, no puede durar para siempre. Al despertar, habrá arcadas.

Hacia 1932, el filósofo Walter Benjamin, hoy tan de moda, tomó unas notas sobre su infancia en Berlín. Su experiencia de vida está marcada por el objeto evocador, por la forma material y espacial en la que puede desarrollarse ese movimiento de vaivén entre el presente y el recuerdo. «Jamás podemos rescatar del todo lo que olvidamos», escribía, pues «el choque que produciría recuperarlo sería tan destructor que al instante deberíamos dejar de comprender nuestra nostalgia».[352] Uno de esos objetos, el único de los treinta y dos que describe en presente del indicativo, es el tiovivo, el carrusel. Es un artefacto que tiene la altura justa en la que mejor se sueña ir volando, en el que el miedo a perderse se ve pronto curado por el retorno de la madre, en el Oriente. «Hace tiempo que el eterno retorno de todas las cosas se ha convertido en sabiduría infantil, lo mismo que la vida en una embriaguez ancestral del poder.»[353]

El columpio y las vírgenes se reclaman mutuamente. Desde los festivales de la Grecia clásica hasta el manga japonés, la representación visual de la feminidad ha estado desde siempre ligada al movimiento oscilante, sobre todo a través de la representación de una joven que o bien se mece sobre la Luna o bien se columpia contemplando melancólicamente ese astro. La cultura popular parece reconocer con ese gesto no solo una relación simbólica, sino también histórica, entre los periodos de la mujer y las fases de la Luna. Nada más fácil que encontrar en internet cientos de imágenes de ilustraciones japonesas en las que niñas y jóvenes colegialas, a veces en posturas erotizadas, se columpian de noche, a la luz de nuestro satélite. En China, en Japón y en el sudeste asiático, muchas de estas imágenes anuncian la celebración del llamado Festival del Medio Otoño, que se celebra a principios octubre o finales de septiembre. De origen chino, rememora el ascenso de la diosa Chang'e a la Luna y, todavía hoy, incluye el uso de columpios.

En el caso de Occidente, a partir de la promulgación del dogma de la virginidad de María, en el concilio de Éfeso del año 431, la asociación entre la virginidad y la Luna se extiende por la cristiandad. También se va modificando, poco a poco, la representación iconográfica de la madre de Dios. Las pocas imágenes de una mujer nimbada que amamanta a un niño entre las nubes, y de la que ya encontramos algunos ejemplos en las catacumbas de Roma, comenzarán a combinarse con otras escenas, igualmente inusitadas. El hieratismo del románico que se extiende por el Imperio romano de Occidente, en el que la propia Virgen sirve de asiento y trono a un niño Salvador, del mismo modo en el que la diosa egipcia Isis sostenía a su hijo Horus, irá dejando paso a elementos de movilidad, propios del arte bizantino, tanto en la figura como en las circunstancias de su representación. Frente al estatismo románico, la gestualidad gótica no solo refleja una mayor sentimentalidad, sino que confiere a la figura un mayor dinamismo e, incluso, como sucede con algunas esculturas tardomedievales, un cierto *swing*. La

posición asimétrica de las caderas, así como la inclinación del tronco, sugieren una Virgen danzante, no muy diferente tampoco de las posturas propias del panteón hindú.

La imagen de la Virgen María en la Luna tiene distintas procedencias.[354] La más clara proviene del Libro de la Revelación, escrito por el apóstol Juan. Allí se habla de una señora vestida de sol, que pisa la luna, coronada de doce estrellas. Las raíces de este icono de la cristiandad, sin embargo, son mucho más profundas. La Luna, conviene no olvidarlo, es el atributo más constante en las divinidades femeninas de Occidente.[355] Pues de la misma manera que a los reyes y dioses les ha gustado revestirse de la autoridad solar, las divinidades femeninas han tenido predilección por identificarse con la Luna, al menos desde la denominada *Venus de Laussel*, una figura tallada entre el 22.000 y el 18.000 a. C., en la que una mujer sostiene un cuerno de bisonte en el que se han marcado las trece muescas del ciclo lunar. No hay nada extraño en que las distintas fases de la Luna reciban en lengua inglesa el nombre de *swing* (columpio), como tampoco lo es la relación del ciclo lunar con la medición del tiempo, que sería imposible sin una reiteración ordenada de los periodos menstruales. Las palabras «luna» y «medida», de raíz indoeuropea, tienen el mismo origen: el sánscrito *mas*, de donde se derivan tanto los *meses* como los *menstruos*.

Para el caso que nos concierne, que no es otro que la formación de ese triángulo entre la virginidad, la Luna y la oscilación, hay que volver la mirada a la diosa egipcia Isis, madre de todas las diosas. El culto de esta divinidad, que se extiende por Egipto al menos desde el tercer milenio antes de Cristo y que pervive en el mundo helénico-romano al menos hasta el siglo IV de nuestra era, fue lenta pero progresivamente asociándose a la Luna. En *Las Metamorfosis*, el escritor romano Apuleyo (*c.* 123-180) ya la compara con nuestro satélite, pero también con la imagen, que popularizará más tarde el Barroco, de una joven astral, de cabellos dorados que caen sobre sus hombros. La diosa cuyo nombre mismo refiere al asiento, al trono, fue el arquetipo de la mujer errante, mucho tiempo antes de que la pequeña Erígone saliera en busca de los restos de su padre muerto.

[356] La misma a la que los griegos llamaban «de los mil nombres» ha constituido una fuente de inspiración para buena parte de las imágenes emblemáticas de las diosas de la virginidad, por un lado, y de la maternidad, por el otro. Isis no solo es la esposa y hermana de Osiris, a quien ha devuelto la vida; es también la estrella que se manifiesta en la constelación del Perro; la que inventó la navegación; la que enseñó su camino al Sol; la que unió al hombre y la mujer. El *Himno de Cime*, como otros muchos textos similares compuestos entre los siglos I y II de nuestra era, abunda la idea de una deidad excelsa en su generosidad e inigualable en su poder. Isis es la que acabó con los tiranos, la que abolió la antropofagia, la que defiende lo justo, la que dispuso que las mujeres fueran amadas por los hombres, la señora de la tormenta y de la guerra. Su poder es absoluto. Lo que piensa se cumple.[357]

El mito de Osiris, el mismo a quien Plutarco considera en el siglo I el Dioniso egipcio, alcanza su punto álgido en el empeño de su hermana y esposa de traerlo de vuelta a la vida, una vez que Seth, la personificación de la envidia, los celos y el desorden —Tifón lo llama Plutarco—, hubiera despedazado y arrojado su cuerpo al Nilo.[358] Al no poder encontrar sus órganos sexuales, devorados por los peces, Isis ordenó fabricar moldes del miembro, que recibió el nombre de *Phallus*. Este extraño objeto pasó a ser objeto de un culto no muy diferente al del *liṅgaṃ*, el miembro de Śiva que, en forma de piedra, aparece en muchos templos de la India.[359] El Papiro de Ani (*c.* 1250 a. C.), donde se encuentra el *Libro de los muertos*, explica cómo Isis «hizo que se irguiera el miembro inactivo de aquel cuyo corazón estaba muerto [Osiris] y le extrajo su esencia, de la que concibió un heredero».[360] De este modo, a través de la intervención de su hermana y esposa, Osiris pasó a ser el dios de los muertos, cuyo destino y esperanza de resurrección se asienta en el antiguo Egipto, pero cuyas estribaciones mitológicas alcanzan y se funden con el mundo romano y con los primeros cristianos egipcios, coptos, después de las enseñanzas del apóstol Marcos en Alejandría en el año 69.[361]

Asociada a la naturaleza, Isis forma parte de esas ideas encarnadas que, pese a su inestabilidad formal, mantienen

rasgos reconocibles en sus variaciones históricas.[362] El historiador griego del siglo I a. C. Diodoro de Sicilia la describió como el equivalente de la Luna.[363] Y añadió que «los egipcios la representan con cuernos para mostrar la forma que adopta ese astro en su revolución mensual».[364] El modo como el neoplatonismo cristiano se apropió de esas divinidades astrológicas sigue siendo objeto de discusión, aunque parece más o menos claro que la asociación de la Virgen María con la Luna, responsable de la vida y de la muerte, fue el resultado de un proceso complejo y continuo de sincretización. De la misma manera que la identificación del Sol con el Salvador Jesucristo terminó con la instauración del día de nacimiento del Mesías el día del Sol Invictus —el festival romano que celebraba el momento en el que el Sol salía de la oscuridad (el 25 de diciembre); el día en el que el astro rey, el mismo a quienes los egipcios asociaban con Osiris, comienza su ascensión primaveral, iluminando con sus rayos una luna que, a su vez, ilumina el mundo—, la encarnación cristiana de la virginidad adoptaba, de manera alambicada, algunos de los rasgos de la diosa egipcia Isis, sobre todo en lo que respecta a la relación de ambas con la Luna y, más importante para nuestros propósitos, con la orientación.[365]

La llegada de la Virgen María a la Luna tiene, por lo tanto, más de una tradición. La representación de esta mujer que se mece en una luna creciente bebe sin duda del Libro de la Revelación, donde el apóstol Juan defenderá una de las visiones más lúgubres y esotéricas del Apocalipsis. En el contexto de esa historia lineal que tiene un comienzo anterior a la Creación misma, y que no es otro que el inicio de la palabra creadora, las imágenes del final, o del Final, se acumulan. Una de ellas, la que nos interesa en este caso, señala que el día del Juicio, una mujer aparecerá sobre la Luna, vestida con el Sol sobre un fondo de estrellas. Esta Virgen apocalíptica constituirá, en efecto, uno de sus iconos más emblemáticos durante el mundo moderno, especialmente al otro lado del Atlántico, en las colonias novohispanas.

En segundo lugar, la relación de la Virgen con la Luna proviene de la conexión de ambas con el mar. La historiadora Marina Warner sostiene que esta identificación arranca del

error de un copista medieval que, en lugar de escribir *stilla maris* (gota de mar) para referirse a María, tal y como había traducido san Jerónimo (*c.* 340-420) al latín el equivalente de su nombre hebreo, escribió *stella maris*, estrella del mar, de modo que, a partir del siglo VIII, la Virgen comenzó a ser identificada con la estrella polar, convirtiéndose en patrona de los fareros y, por extensión, en la encarnación del sentido de la orientación naval, pero también espiritual del mundo: «Si se levantan los vientos de las tentaciones, si tropiezas con los escollos de la tentación, mira a la estrella, llama a María. Si te agitan las olas de la soberbia, de la ambición o de la envidia, mira a la estrella, llama a María».[366] Más adelante, pero también en el siglo IV, san Ambrosio identificó a la Iglesia sufriente con la Luna, un papel que cada vez con mayor intensidad fue adoptando María, que llegó a recibir los nombres de «Madre Luna», «Luna de la Iglesia», «Reina del Cielo» o, simplemente, *Notre Dame*, que es la forma utilizada en la Francia medieval para referirse a la Luna.[367]

La identificación de la Virgen María con la Luna le confiere todas las características y simbología del astro: su poder de influencia sobre las aguas, sobre las conductas, sobre las formas de medición del tiempo. Sentada en su trono lunar, será objeto de atención por algunos de los más famosos artistas del Renacimiento. Una de las imágenes más emblemáticas proviene de la experta mano del grabador y pintor Alberto Durero (1471-1528). En ella, una joven Virgen toma asiento en una luna creciente mientras su recién nacido parece buscar el pecho con su mano. En este caso, Durero no representó a la Virgen descansando en un banco de madera, o apoyada contra un árbol o contra un muro. Los elementos de cotidianeidad se sustituyen por una representación visionaria del fin de los tiempos. Aun cuando la imagen pueda ser deudora del Libro de la Revelación, la protagonista no se alza en pie sobre el astro. El paisaje neerlandés ha sido sustituido por un espacio indefinido e indeterminado. Al contrario también que en otras escenas del mismo tipo, en este caso el niño no parece entretenerse en sostener fruta u objeto alguno. Al balanceo del niño en los brazos de su madre se suma el balanceo de ambos en la superficie troquelada de un satélite que, por aquel entonces, y hasta el triunfo de la astronomía

copernicana, seguía teniendo el mismo estatus que cualquiera de los planetas, girando todos ellos, al igual que el Sol, alrededor de una Tierra inmóvil que ocupaba el centro de un universo finito.

El pintor y grabador alemán, que realizó un número considerable de dibujos y de planchas sobre la materia, se inspira en esta ocasión en la obra del alsaciano Martin Schongauer (1448-1491), que había representado, en la segunda mitad del siglo XVI, a la Virgen sentada en un banco de hierba, con un niño en sus brazos.[368] Ya no hay ninguna necesidad de sentar a la Virgen en trono alguno, puesto que ella misma es el trono sobre el que se acuna la salvación de la Humanidad. La *Virgen de la humildad*, que amamanta a su hijo, puede ocupar el lugar que le corresponde sobre la Luna.[369] Como en la talla de madera policromada atribuida a Niklaus Weckmann el Viejo (1481-1528), de 1510, la Virgen puede mantenerse en su trono, pero la silla del trono puede a su vez colocarse en la talla de una luna creciente. En un relieve de piedra policromada del siglo XV y conservado en el Museo de Bellas Artes de Lyon, la Virgen y el Niño descansan sobre una luna que a su vez reposa sobre una goleta en su viaje, tal vez, a Tierra Santa. Solo los muy buenos matemáticos podrán hallar la ecuación que rige el movimiento pendular de un barco que, balanceándose a velocidad constante, mueve un columpio sobre el que oscila una Virgen que a su vez mece a un niño.

Una de las imágenes más emblemáticas de esta Virgen que se columpia en la Luna proviene de la unión del poder tranquilizador y sedante de la Virgen en el contexto del espacio denominado *hortus conclusus*. Este espacio delimitado comienza a representarse a finales de la Edad Media, y adquiere suficiente popularidad durante los siglos XV y XVI. En una maravillosa representación anónima del XV (véase fig. 44), la Virgen no solo aparece encerrada en un huerto, sino que está sentada en el mismo lugar que más tarde ocuparán los columpios. Mientras a su lado se alinean los miembros de la comunidad, por encima de su cabeza revolotea una paloma.

6
EL REMEDIO

EL MAREO

A partir sobre todo de la industrialización de Europa, la modificación de la vida urbana propició una reforma de las reglas del equilibrio en consonancia con los nuevos medios de transporte. La rigidez del Antiguo Régimen fue poco a poco cediendo espacio a una sociedad dinámica, marcada por el intercambio, el movimiento y el comercio. La historia de la silla nos muestra hasta qué punto el Estado moderno y centralizado no solo se rechazó por las demandas de su sistema impositivo, sino por la dureza de sus enseres y la incomodidad de sus asientos. La popularización de la mecedora, por ejemplo, obedecía a la exigencia al mismo tiempo política y religiosa, de sustituir la estética de la opulencia por la economía de la funcionalidad. Aunque presente en Europa, su uso se extendió sobre todo al otro lado del Atlántico. Junto con sus deseos de independencia, los colonos americanos buscaron para sus traseros las mismas libertades que reclamaban para sus bolsillos. En ambos casos, se trataba de reivindicar una libertad que abarcara tanto la actividad comercial como los derechos del cuerpo. Cuando la palabra inglesa *rocking chair* (mecedora) pasó a formar parte de los diccionarios, en 1787, las colonias ya disponían de dos imágenes con las que pensarse como nación: el rifle, por un lado, y la mecedora, por el otro.[370] Los porches de esas casas bajas de la entonces pequeña ciudad de Nueva York se fueron poblando de objetos que, como el barco, el ferrocarril, el coche o el caballo, planteaban nuevos problemas de movilidad y, por lo tanto, también de orientación y de equilibrio.

Mientras la mecedora parecía un aparato encaminado a contrarrestar el ritmo desenfrenado de la vida moderna, el

Antiguo Régimen también vio nacer otro conjunto de máquinas diseñadas para combatir los excesos de la vida sedentaria. A comienzos del siglo XVIII, las clases más pudientes de Inglaterra ya disponían de un *chamber-horse* o «caballo de interior» utilizado (al menos en principio) para este propósito.[371] De este antecesor de nuestras bicicletas estáticas, del que todavía se conservan distintos ejemplos en algunos museos de Europa y Estados Unidos, se decía que podía reproducir el trote de un equino. El médico inglés George Cheyne (1672-1743) lo recomendaba a sus pacientes y uno de ellos, el escritor Samuel Richardson (1689-1761), lo utilizó para tratar sus afecciones hipocondriacas.[372] Como otros instrumentos similares, el acunamiento psíquico del alma combinaba el ejercicio físico intenso con una forma de relajación emocional, con un *hobby*, que permitía soportar con mayor entereza el paso de las horas.

Tanto la mecedora como el *chamber-horse* eran, como el mismo columpio, instrumentos de sustitución. En 1817, el *Diccionario de ciencias médicas* del médico francés Charles-Louis-Fleury Panckoucke (1780-1844) ya había dado cuenta de infinidad de maneras de reemplazar el paso de un caballo. «Se ha llegado a proponer», escribía, «el simple balanceo de una silla, de manera que el peso del cuerpo se dirija alternativamente de las patas delanteras a las traseras».[373] El siglo anterior, el doctor Mandeville, famoso por su tratado sobre los vicios privados y las virtudes públicas, ya había encontrado fuertes razones para defender las bondades terapéuticas del columpio. Como señalamos en el capítulo 1, en una ocasión recomendó a una joven melancólica que se columpiara durante hora y media al amanecer, que después montara a caballo durante al menos dos horas y que repitiera los mismos ejercicios por la tarde. Puesto que la cualidad de la oscilación era mucho más importante que el procedimiento utilizado para producirla, Mandeville consideraba que el balanceo podía llevarse a cabo de distintos modos: «El columpio del que hablo puede hacerse de la manera que más le plazca: los que llaman caballos voladores [nuestros columpios] proporcionan un movimiento muy agradable, pero si tuviera susceptibilidad a los mareos, puede columpiarse en una silla o en cualquier otro asiento en el que

estuviera atada. En cualquier caso, también serviría una simple soga sujeta de una rama».[374]

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, el columpio forma parte de la política de la salud. Mientras el viajero Charles-Marie de La Condamine (1701-1774) se servía de uno de estos artilugios para tratar su mal de gota, el filósofo Voltaire (1694-1778) se hacía sacudir en un sillón artificial, al parecer con muy buenos resultados. Para el obstetra escocés Stephen Freeman, el columpio podía utilizarse para que el niño raquítico se acostumbrara al movimiento. Bastaba con colocar al paciente en una postura contraria a la inclinación contranatural de sus huesos.[375] Lo mismo defendió el médico y naturalista Nicholas Andry (1658-1742) en su tratado de ortopedia.[376] Durante la Restauración, ya en el siglo XIX, el médico Étienne Tourtelle (1756-1801) también recomendaba columpiarse. Convencido de que la pereza y la molicie habían sido la causa de las revoluciones que habían asolado el continente, invitaba a practicar, junto con el paseo, la equitación, la caza y la danza, el uso terapéutico de la *escarpolette*.[377]

Las ventajas morales del artefacto no desmerecían sus beneficios físicos.[378] En una carta dirigida al entonces presidente de la Royal Society, el doctor Taylor Smyth explicaba cómo había mandado instalar una de esas máquinas en el hospital de Middlesex, en el centro de Londres, para el tratamiento de la tisis pulmonar y de la fiebre héctica. Las historias clínicas que acompañaban su obra no dejan lugar a dudas sobre sus virtudes terapéuticas. Cuando William Sprang entró en el hospital, el 16 de junio de 1781, se encontraba demacrado, con la respiración agitada, toses constantes y expectoraciones purulentas. Su pulso se había disparado y tenía accesos de fiebre y sudoración, sobre todo durante la noche. Dos semanas después, su ritmo cardiaco se había ralentizado y, tres días más tarde, después de columpiarse durante diez minutos, también le bajó la fiebre. A partir del 3 de julio, lo columpiaron dos veces al día, media hora cada vez. Empezó entonces a sentirse más liviano; respiraba y expectoraba con más facilidad. Sus síntomas continuaron remitiendo hasta el punto de que el 15 de julio ya no había señales ni de fiebre ni de sudoración. El 26 de ese mismo mes

se le dio el alta y, el 30 de agosto, había alcanzado ya una recuperación completa.[379]

El razonamiento de Smyth se inscribe en el marco de una creencia, bien asentada entonces, que reconocía que los enfermos de tuberculosis, en cualquiera de sus formas o diagnósticos, experimentaban importantes mejorías durante los viajes en barco. De ahí que muchas personas afectadas de tisis pulmonar se embarcaran con la intención expresa de marearse. Todavía a principios del siglo XIX, el doctor George Miller Beard (1839-1883) dijo haberse encontrado con un pasajero que, en un viaje por el Atlántico norte, hacía todos los esfuerzos posibles por marearse y obtener, de ese modo, lo que él consideraba que eran los beneficios sanitarios del viaje incluidos en el precio del pasaje.[380]

Las investigaciones de Smyth en el hospital de Middlesex parecían confirmar que la mejoría de sus pacientes dependía tan solo de los poderes sedativos del movimiento pendular, capaz de contrarrestar los efectos de la irritación orgánica. No era el mar ni el aire, ni el cambio de residencia, sino las consecuencias de la oscilación lo que podía utilizarse con éxito para combatir no solo la tuberculosis o las fiebres, sino los dolores de cabeza, las diarreas o las hemorragias.[381] Anclado en el patio central del hospital, el movimiento del columpio eliminaba lo superfluo y prescindía de lo accesorio. Para empezar, carecía de todos los peligros que rodeaban la navegación, incluyendo el aire insalubre, el frío del invierno, los vómitos o las dificultades de la dieta. Aquí no había tormentas ni tempestades. No había posibilidad de encallar contra los arrecifes del puerto o de ser atacado por bestia marina alguna. El columpio podía utilizarse tanto en verano como en invierno, e instalarse en cualquier parte, ya fuera en el salón de la casa o en el propio dormitorio.[382] Estaba además al alcance de todo el mundo: ricos o pobres. Su uso podía recomendarse tanto a quien se veía atado al suelo que le vio nacer como a quien podía fijar su residencia en cualquier parte.

Lejos de ser una estructura material de hechuras estáticas, la máquina puede variar su significado según las circunstancias. A la manera de un juego de transposiciones y equívocos, su actividad se encuentra sometida a las

servidumbres de otras formas de movimiento que el instrumento permite evocar, pero que no tienen lugar realmente. Al menos desde el punto de vista de la historia de la medicina, los pequeños que alguna vez se hayan creído mecidos por las olas o se hayan imaginado cabalgando sobre un bello corcel quizá hayan tenido razón en parte. Quien se columpia experimenta todas las ventajas de lo imaginario sin los inconvenientes de lo real: navega sin olas, cabalga sin caídas, viaja en la comodidad de su dormitorio. Eso sí, quien se columpia también se marea. El remedio no se confunde con la enfermedad, pero produce efectos indeseados y situaciones adversas.

Para el mencionado George Miller Beard, famoso por haber introducido el término «neurastenia» en la historia de la medicina, el viaje podía producir una mejoría en los síntomas de muchas enfermedades, pero también unos efectos secundarios que no por ser más conocidos resultaban menos trágicos. El mareo producido por el balanceo del barco —ya fuera de proa a popa (*rocking*) o de babor a estribor (*rolling*)— constituía una de las grandes pegas de la navegación que los hombres y mujeres de todo tiempo y condición habían soportado con estoicismo a lo largo de la historia. A finales del siglo XIX, ya se había producido un notable cambio de tendencia en la valoración de esta forma primitiva de *rock and roll*. La «naupatía», como comenzó a denominarse, fue reconocida como una enfermedad que debía prevenirse en sus causas y combatirse en sus efectos. El viejo *morbo marino*, o *morbo navigatium*, sobre el que se habían escrito algunos pocos tratados durante el mundo moderno, adquiría un nuevo protagonismo.[383] Puesto que el viaje en barco era una de las fórmulas más recomendadas para el tratamiento de la neurastenia, Beard consideraba prioritario proporcionar remedios sintomáticos y recomendaciones higiénicas para evitar los más indeseados de sus efectos. Su tratado contaba con algunos antecedentes. El médico Nelken, por ejemplo, se había embarcado en Londres el 10 de septiembre de 1853 con intención de estudiar el comportamiento de los 560 pasajeros que, transportados por el *American Eagle,* desembarcaron en Nueva York el 28 de octubre, después de una penosa travesía. Nelken constató que la sintomatología no afectaba por igual a

todo el mundo ni se mantenía constante en su incidencia, sino que parecía depender de factores aleatorios, como el estado del mar, la costumbre, la dieta o la predisposición orgánica. Le parecía que la falta de remedios eficaces provenía de la incomprensión del mal. Así, mientras algunos médicos pensaban que el mareo se debía a un tipo de miasma —una forma de intoxicación—, otros lo atribuían a una congestión sanguínea del cerebro provocada por la modificación del centro de gravedad. Había, en fin, quienes creían que se debía al movimiento de oscilación del barco y, más en particular, a las fuerzas centrífugas a las que se sometían los vasos sanguíneos.[384]

Conocida desde antiguo, la naupatía se comprendía y estudiaba, todavía en el siglo XIX, de acuerdo con los principios de la medicina clásica. Al médico y humanista andaluz Cristóbal Méndez (1500-1556), por ejemplo, el mareo producido por el movimiento de los barcos en alta mar le parecía extraordinariamente útil para provocar el vómito y «expeler muchas superfluidades que sin duda traen mucho perjuicio y daño».[385] Guiado por esta peculiar interpretación del humoralismo, consiguió convencer a uno de sus pacientes, aquejado de mal de estómago, para que, durante una estancia en la isla de La Palma, en las Canarias, se desplazaran a otra localidad en barco. El paciente respondió que había tres tipos de penitencia a los que no se sometía con agrado: aprender algo nuevo cada día, confesar sus secretos a las mujeres y desplazarse por mar cuando podía hacerlo por tierra. La insistencia de Méndez fue tal, sin embargo, que terminaron tomando un esquife con muchos remos. El médico dio instrucciones a la tripulación de que no se apartaran mucho de la costa, para que el movimiento del agua se sintiera aún con más fuerza en el bajel. Al paciente, ya mareado, le dio por fin un desmayo y, con él, un vigor y temblor tan grande que, pensándolo muerto, Méndez le introdujo en la boca una pluma mojada en aceite. Al contacto con la pluma, expulsó «más de dos platos de una flema vítrea tan pegajosa como un engrudo». A lo que nuestro autor añadió: «plugo a Dios, aunque yo llevé parte del vómito (que me hizo poco provecho), que el portugués tornó en la disposición que tenía».[386]

También los médicos de la China imperial habían distinguido entre formas diversas de mareo dependiendo del procedimiento de transporte. Para el caso de los barcos, recomendaban beber los orines de los niños, tragar jarabe de arenas blancas o sorber las gotas de lluvia recogidas en una caña de bambú.[387] Desde el Índico al Atlántico, la confusión sobre el origen del mal había multiplicado los remedios. En Europa, al consumo de champán se unía la ingesta de guindillas, el calomel —una sustancia tóxica fabricada con mercurio—, los eméticos, así como el ayuno, algunas veces, y la alimentación excesiva, otras. Junto con el uso de ácidos y vesicatorios, también aparecieron los cinturones que sujetaban el estómago y que, todavía durante el siglo XX, formaron parte del *attrezzo* de los trapecistas (véase fig. 45).[388] La morfina ayudaba, desde luego, igual que el cloroformo y la estricnina, aunque, dependiendo del movimiento del barco, el alivio de los síntomas no duraba más de veinticuatro horas. Lo que sí parecía un hecho bien aseverado era que quienes sufrían mal de mar mejoraban dejándose mecer en la litera de abordo, de modo que el movimiento de la hamaca pudiera compensar el de las olas.

En lo que respecta a la prevención, no fueron pocas las fuentes que entendían que la propensión a sufrir mareos dependía del modo en que los pasajeros se habían relacionado con el movimiento a lo largo de sus vidas. «Quienes no pueden bailar un *waltz*, montar en el balancín o en el columpio sin experimentar un aturdimiento de la cabeza, aquellos a quienes incomoda incluso el movimiento de las carretas o de los coches, son más susceptibles de padecer las fatigas de ese mal», escribía el médico Constantin Gaudon en 1832.[389] Aun cuando la entrada «Mal de mer» del *Dictionnaire des sciences médicales*, publicado en 1818, comenzaba por recomendar la compresión del estómago, el autor pasaba enseguida a defender el uso del columpio como procedimiento de habituación.[390] Casi cien años más tarde, los miembros de la Ligue contre le Mal de Mer, una asociación compuesta por médicos y armadores que publicó en 1906 una guía higiénica completa para prevenir, curar y tratar el mareo de mar, se hacía eco del mismo procedimiento. A juicio del doctor Madeuf, primer firmante

del tratado, el único remedio eficaz contra el mareo consistía en acostumbrarse mediante la producción artificial y controlada de un movimiento similar al que se experimentaba en el barco. Para «amarinerarse», es decir, para adquirir la resistencia de los marineros a las condiciones del mar, el columpio constituía uno de los procedimientos más eficaces. [391]

LA LOCURA

En su tratado sobre las enfermedades de la mente de 1812, Benjamin Rush (1746-1813) explicaba de qué manera había que divertir la mente de aquellos obsesionados con ideas fijas. [392] Tan pronto como la enfermedad comenzaba a remitir, el paciente debía salir de su estado de encierro y soledad para disfrutar del aire fresco y del ejercicio moderado. Como otros muchos autores antes y después de él, este médico estadounidense no hacía distinciones precisas entre el movimiento de un carruaje o el mecimiento de un columpio. Ambas formas de ejercicio debían combinarse con baños y duchas, con una dieta adecuada, así como, en los casos de síntomas histéricos o convulsiones, con el uso de otros remedios como la asafétida o el aceite de ámbar. [393] En el caso de la manía que Rush denomina «manalgia» —una forma de esquizofrenia catatónica descrita como una melancolía obsesiva—, el tratamiento incluía una «dieta cordial», los baños calientes y las duchas frías, la producción artificial de diarreas y el uso de sustancias cáusticas aplicadas en la piel, sobre todo en el cuello y entre los hombros. [394] También debía aumentarse la salivación por medio de la ingesta ¡de mercurio! Por último, Rush añadía el columpio, el balancín, así como cualquier otra forma de rotación que permitiera agitar con fuerza la sangre del cerebro.

Siguiendo las indicaciones del médico inglés Joseph Mason Cox (1763-1818), Rush construyó una máquina que, más que columpiar, permitía centrifugar al loco. El *gyrater* (o «girador») producía fácilmente vértigos y náuseas, así como un aumento de la sudoración, lo que se conseguía con tanta mayor facilidad cuanto más alejada se encontrara la cabeza

del paciente del centro del movimiento.[395] La fuente de inspiración provenía de la pluma de Erasmus Darwin, quien (como vimos en el primer capítulo de este libro) había dedicado una sección entera de su *Zoonomía* al estudio del vértigo, que consideraba uno de los síntomas recurrentes de casi cualquier forma de enfermedad.[396] En el caso de Cox, que decía escribir a partir de la observación directa de los casos estudiados, el tratamiento de la manía incluía lo que él mismo denominaba el *swinging* (la oscilación).[397] Ese fue el procedimiento que se utilizó con un paciente de treinta y cuatro años, de temperamento melancólico y disposición reservada, que, consentido en todos sus deseos desde la infancia, había desarrollado un carácter proclive a la sospecha, la impaciencia y la venganza. Cuando llegó al hospital, su semblante mostraba una «negrura saturniana». Sus ojos, bañados en bilis, permanecían inmóviles, con la mirada fija en el suelo. Sin movimiento en los miembros y retardada la acción de los pulmones y de la circulación, el paciente no mostraba más signos de vida que unos suspiros profundos. Puesto que todos los remedios habían resultado ineficaces, Cox decidió someterlo a las propiedades del columpio. Allá lo colocaron dos horas después de haberle dado una pinta de gachas hervidas en agua y leche. Al parecer llevaba seis días sin evacuación intestinal alguna y tampoco había orinado en las últimas veinticuatro horas. Una vez asegurado, comenzaron a mecerlo. A medida que el movimiento fue ganando en intensidad, empezó a experimentar algunas sensaciones incómodas y a hacer intentos, infructuosos, por liberarse. Se puso pálido y suplicaba que detuvieran la máquina; se quejaba de mareos y de náuseas; parecía agotado, como al borde del desmayo. Poco después se quedó dormido durante tres horas. La misma operación se repitió en distintas ocasiones, hasta provocarle vómitos. Entonces gritaba que prefería someterse por entero a los deseos del doctor antes que repetir «la ordalía del tiovivo», como él mismo lo llamaba. De este modo, con algunos intentos más, se le vio mejorar progresivamente, hasta que, al parecer, llegó a alcanzar un estado de razón perfectamente saludable.[398]

El mismo patrón se repite en otras tantas historias clínicas.

Aquel maniaco aquejado de un desengaño amoroso disfrutó del columpio los primeros cinco minutos, pero empalideció tan pronto como los ayudantes incrementaron el movimiento, se orinó encima y, quejándose amargamente, suplicaba que le soltaran. También la joven «de cuello largo y pecho plano», según la descripción del propio Cox, pareció en un principio sentirse gratificada, pero al poco tiempo aparecieron las náuseas y los vómitos. En todos los casos, las miserias del cuerpo conducen a la recuperación de una razón que carece al mismo tiempo de moderación y de equilibrio. Como un funámbulo, el maniaco debe aprender el valor de lo relativo, la inutilidad de la obcecación y las ventajas de un mundo descentralizado. El columpio le condena a doblegarse a través de una rueda imaginaria que le sitúa alternativamente a un lado y a otro de su propia razón. Como en la representación tardomedieval de la soberbia que decora los frescos del infierno de las catedrales de Europa, el movimiento no le da un minuto de respiro.

El columpio, escribe Cox, permite que la razón recupere su propio balanceo.[399] En el caso más simple, bastará con suspender una silla Windsor del techo y moverlo por medio de dos cuerdas paralelas atadas a las patas posteriores y por otras dos que, unidas a las anteriores, puedan regular la elevación del paciente. En la versión más compleja de la terapia, y que viene a ser una variación de la descripción de Erasmus Darwin, la máquina produce un movimiento de giro, ya sea con el paciente sentado en una silla (rotación perpendicular) o tumbado en una cama (rotación horizontal).[400]

La obra de Cox no contenía ilustraciones. Para hacernos una idea cabal del procedimiento habría que esperar a la segunda edición del libro del médico irlandés William Saunders Hallaran (1765-1825), que había introducido el columpio como técnica para tratar la manía en la verde Irlanda.[401] El columpio circulatorio, argumentaba este médico, no solo le había servido para alcanzar una suprema autoridad sobre los pacientes más rebeldes, sino que, disponiendo de más tiempo para el resto de sus ocupaciones, había podido ver cómo aumentaban la tranquilidad y el orden en la institución en la que prestaba su servicio.[402] Para sus

defensores, la nueva terapia se inscribía en el contexto de la lógica utilitaria y la filosofía del progreso (véanse figs. 46 y 47). Como en el caso del hospital de Middlesex, también Hallaran se mostraba preocupado por la justa distribución social de este remedio. No había, a su juicio, razón alguna para que no pudiera fabricarse una máquina accesible a todas las clases sociales y disponible para todos los bolsillos. Al contrario que los viajes en barco o los paseos en carroza, el columpio era apto para los pobres. En las circunstancias más desfavorables, y si carecieran de cualquier otro recurso también los locos podrían servirse de los instalados en el parque. Como señalaba el doctor Rush: «Si son infelices, estos entretenimientos suspenderán sus miserias. Si se encuentran en un estado tórpido, estos artefactos servirán para producir un sentimiento transitorio de placer que quizá les ayude a recordar que la cadena que les une con el resto de la humanidad aún no se ha roto».[403]

Las virtudes terapéuticas del columpio se dejaban sentir en tres ámbitos diferenciados. En primer lugar, el tratamiento favorecía las formas más expeditivas de evacuación. Los vómitos se sumaban a la lista de eméticos y enemas con los que la medicina de comienzos del siglo XIX intentaba redimir al maniaco de sus delirios a través de la expulsión de toda sustancia pútrida.[404] La liberación de las ideas a las que se aferraba su mente no era sino la contrapartida de la purificación de la suciedad a la que se aferraba su cuerpo. En segundo lugar, el movimiento rotatorio, capaz de alcanzar las cien revoluciones por minuto, permitía redistribuir la sangre del cerebro, evitando las zonas de congestión. La falta de fluidez en los razonamientos y la obstinación en los juicios podían tener causas remotas, pero parecían ir siempre acompañadas de una presión sanguínea intracraneal que podía solventarse, al menos en parte, por medio de la rotación. No menos importante, los partidarios del uso terapéutico del columpio para el tratamiento de la enfermedad mental compartían con otros muchos médicos la convicción de que el movimiento oscilatorio forzaba al paciente a una forma de narcolepsia no muy diferente de la que podía obtenerse mediante otras sustancias químicas. Se trataba de un «anodino mecánico» que producía vértigos y

desmayos, como si se tratara de un opiáceo.

A estos remedios de naturaleza física se añadían otros de naturaleza moral. El tratamiento de la enfermedad mental debía movilizar todas aquellas pasiones capaces de alterar las formas dañadas del intelecto.[405] Como en otros casos similares, la autoridad sobre los pacientes se conseguía a través de la intimidación, mediante la producción de pasiones aún más vehementes que aquellas que habían desencadenado el desarreglo. «El miedo puede excitarse por la firmeza, por la amenaza que produzca las impresiones más fuertes tanto en el cuerpo como en la mente», escribía Cox.[406] Sometidos a rotaciones continuas, enfermos de mareos, vértigos y desmayos, los maniacos aceptaban un compromiso de obediencia que doblegaba su fuerza y humillaba sus ideas. Cuando la rotación se realizaba en la oscuridad, los ruidos y los olores extraños incrementaban sus temores. A través de la acción recíproca y simultánea entre el cuerpo y la mente, el columpio combinaba la angustia y el terror, ocasionando fatiga, cansancio, horripilación y vértigo.[407] Para George Parkman (1790-1849), un médico de Boston, el miedo podía inducirse tanto mediante la ducha fría como por medio del columpio. En algunos casos, añade, será posible calmar a los pacientes más excitados, introduciéndolos dentro de un bote y meciéndolos con mayor o menor intensidad.[408] Para ellos, al menos, lejos de ser un mero juego, el columpio se asemeja más bien a un instrumento de tortura. Cox considera que el doctor Denman, autor de un tratado de obstetricia, lo recomienda igualmente para las parturientas. Este médico, que dice haber visto morir a muchas infelices a consecuencia de la vehemencia de sus ideas y las contorsiones musculares de sus cuerpos, considera que ambos síntomas pueden aliviarse gracias al balanceo de una hamaca o de una cama suspendida.[409] Los mismos beneficios producirá también el movimiento rotatorio en el caso de las obstrucciones uterinas, en el tratamiento de las mujeres que se dejan morir por inanición, o para remediar los ataques de epilepsia.[410]

Después de 1804, el procedimiento se extiende por Europa y Estados Unidos. En Berlín, los doctores Hufeland y Horn se han servido de una versión distinta de la máquina en el Hospital de la Charité. También en Ginebra el doctor Odier ha

podido observar sus efectos. En Lyon, en el Hospital de l'Antiquaille, la ha utilizado el doctor Martin.[411] De nuevo en Alemania, Von Hirsch cree haber mejorado el diseño tanto de Erasmus Darwin como de Cox suspendiendo al enfermo en una litera de navegar.[412] Un procedimiento similar fue desarrollado por el doctor Haldet. En esta ocasión, se trataba de una cuna de madera «parecida a aquella de la que se sirven los campesinos para sus hijos de corta edad».[413] A medio camino entre los remedios denominados «médicos» y los tratamientos morales, las formas de balanceo o de rotación encontraron diversos usos y escuelas. El doctor Christian August Hayner (1775-1837), director de la Lunatic Institution en Waldheim, famoso por haber propuesto el uso del látigo en el tratamiento de la manía, también se mostró partidario del columpio. Convencido de que los beneficios de la máquina no podían haber pasado inadvertidos a los antiguos, el médico flamenco Joseph Guislain (1797-1860) explicaba que su uso había sido mencionado por Celio Aureliano, un médico de Sicca, en la actual Túnez, en el siglo V. De acuerdo con Guislain, Aureliano recomendaba «mecer al enfermo en una cama suspendida a fin de disminuir la exaltación de sus funciones cerebrales».[414] Como parte de los ejercicios pasivos, denominados *Gestatio*, había que columpiar al paciente «primero en una hamaca y después en una litera».[415] Muy parecidas eran las teorías de Aecio de Amida, un médico bizantino del siglo V o VI, a quien Guislain atribuye la descripción más minuciosa y detenida de este procedimiento, así como al enciclopedista romano del siglo I, Aulo Cornelio Celso, que ya recomendaba una cama suspendida para calmar a los maniacos.[416]

Pese a sus muchos defensores, el uso terapéutico del columpio fue perdiendo adeptos a medida que avanzaba el siglo. El alienista Esquirol, que lo había mencionado en la primera edición de su tratado sobre enfermedades mentales, afirmaba en la edición de 1838 que el procedimiento ya había sido abandonado en todas partes.[417] Los efectos que producía no eran muy diferentes al mal de mar, con evacuaciones abundantes y vómitos. La máquina de Cox, o de Horn, escribe el doctor Vaidy en 1815, se parece mucho a los caballitos del carrusel, y añade:

> Cuando el movimiento es demasiado rápido, el enfermo experimenta deslumbramientos, vértigos, náuseas, una gran dificultad para respirar, una congestión manifiesta en la cabeza, un tintineo en los oídos, hemorragias por los ojos, las orejas, las narices […]. Dudo mucho que este método haya curado jamás a un solo alienado, pero creo que es muy apropiado para volver demente a un hombre sano de cuerpo y de espíritu.[418]

Lo cierto es que los partidarios del uso terapéutico del columpio consideraron también las circunstancias que rodeaban su uso en aquellas personas que, al menos en principio, no tenían enfermedad alguna.

LA VIBRACIÓN

Mientras que, en el tratamiento de la manía o de la tuberculosis, el columpio servía para sugerir los movimientos propios del mundo de la navegación o de las prácticas milenarias del acunamiento, en otras circunstancias permitirá evocar los andares de un caballo, los viajes en ferrocarril o en coches de postas. Su capacidad mimética proviene de la simplicidad de su diseño, al que siempre pueden añadirse modificaciones. Mucho menos estudiada que el balanceo o la oscilación, la denominada «medicina vibratoria» se fue construyendo a través de los movimientos propios del viaje en calesa o en carroza, así como de los producidos en la monta de distintos animales. En algunos casos, como la cama que se apoya sobre pies desiguales, el procedimiento no podría ser más rústico. Después de todo, se trataba de conseguir que las patas golpearan en el suelo sucesivamente de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, de manera que el enfermo pudiera experimentar lo que los médicos de la época describieron como una «sacudida sanitaria».[419]

La idea no era nueva. Francis Fuller (1670-1706), un famoso médico inglés que al parecer se había restablecido de una profunda hipocondriasis combinando la práctica de la equitación y el uso de lavativas —no sabemos en qué orden —, ya recomendaba, a comienzos del siglo XVIII, las virtudes del movimiento pasivo.[420] La actividad ecuestre le parecía

especialmente adecuada para combatir el escorbuto. Los dolores de espalda, de hombros o de caderas podían dulcificarse, o desaparecer por completo, «por medio de los movimientos de un bote, de una cama, de una silla, de un columpio o similares».[421] Tampoco le parecía improbable que un buen mecánico no fuera capaz de inventar algún tipo de máquina que, a la manera del *petauro* o del gran columpio de los antiguos, pudiera utilizarse para tratar a los pacientes de gota. Después de todo, razonaba, si los romanos habían sido capaces, movidos por el lujo y la depravación, de hacerse mecer en camas colgantes hasta quedar dormidos, cualquier otra persona podía servirse del mismo procedimiento para hacer algo más livianos sus tormentos.

Al otro lado del canal, los sueños de Fuller comenzaron a tomar cuerpo, por más que él muriera tan solo dos años después de publicarlos. En 1761, la prensa de París anunciaba una nueva invención mecánica, a la que se dio el nombre de «taburete de equitación». Se trataba de la máquina de hacer ejercicio «más osada y simple que se haya imaginado hasta la fecha», decía el comentario insertado en el afiche. El instrumento consistía en dos varas de madera de fresno atravesadas por un eje de rotación que se suspendía del techo. Desde el extremo de cada una de las varas descendían unas correas que sostenían dos estribos sobre los que se colocaba, para sentarse, un taburete elevado a una altura conveniente. El usuario podía poner en marcha el aparato accionando los cordones que lo ataban a las varas por medio de poleas. De acuerdo con los anunciantes, con este artilugio podían imitarse todos los movimientos de un caballo. Se podía ir al paso, al trote o al galope, según las circunstancias. También cabía imitar los saltos hacia delante y las coces hacia atrás, así como otro tipo de piruetas y cabriolas.[422] Como en el caso del «girador» y de otros artilugios relacionados con la salud, el «taburete de equitación» compartía muchos elementos con el columpio, del que solo se consideraba una versión mejorada. Más importante que sus similitudes formales, ambos aparatos servían para evocar otras formas de movimiento. Se trataba de máquinas de sustitución que, cada una a su manera, permitían disfrutar en el calor del hogar de los viajes en barco o del trote de un caballo. Como el

columpio, el «taburete» también podía instalarse en el interior de la casa y se desmontaba después de su uso. Contaba además con un número importante de accesorios, de modo que los ancianos o los enfermos pudieran utilizarlo con la sola ayuda de sus domésticos. Su uso se recomendaba a quienes debían mejorar su transpiración, a la gente aquejada de gota —como sabía bien La Condamine—, así como a todas aquellas personas sedentarias que necesitaban disipar sus obstrucciones, facilitar la expulsión de ventosidades, hacer circular la sangre y la linfa y, de un modo más general, recuperar la felicidad, el apetito y la salud.[423]

El inventor del «taburete», un ingeniero de nombre Genetté, se servía en ocasiones de un caballo artificial con el mismo propósito. Recomendaba en especial este último artefacto para los niños, pues el movimiento más acompasado de esta máquina hacía más difícil las caídas. Tampoco fue el primero en idear un artilugio semejante. El «sillón de posta» o «el taburete de equitación» se presentaban como una mejora del *trémoussoir*, el «temblorizador» diseñado por Charles-Irénée Castel, abate de Saint-Pierre (1658-1743), después de que el médico del rey Luis XV le informara de la prodigiosa recuperación de un paciente inglés, que se había liberado de su melancolía tras haber sido transportado en palanquín.[424]

Si bien Saint-Pierre ha pasado a la historia por ser uno de los proponentes de la paz de Utrecht, que ponía fin a la guerra de Sucesión española, así como por sus ideas relacionadas con la política europea, la obra de este autor se sitúa más bien en el contexto de los orígenes del pensamiento liberal. Su gran contribución a las leyes del equilibrio se publicó en 1735 bajo el título *Observaciones sobre la sobriedad*.[425] En esta obra, el político argumentaba que el equilibrio, lejos de ser un valor absoluto, no era sino el resultado de una ecuación entre lo que se ingiere y lo que se consume, entre el exceso de sangre y la necesidad del ejercicio. De ahí que el único procedimiento adecuado para contrarrestar los vicios inevitables de la civilización fuera aumentar la transpiración del cuerpo.[426] En el contexto de las virtudes disipadas del rococó y de una sociedad proclive a la molicie, Saint-Pierre se mostraba partidario de incrementar lo más posible el sudor de

los franceses. Si no pueden evitar sus grandes comilonas y sus vidas disolutas, al menos que transpiren: que se muevan, que caminen y, si no quisieran o pudieran servirse de sus piernas, que practiquen la equitación, que monten en coches o en columpios, que se sometan a los beneficios de los movimientos pasivos hasta que sus cuerpos suden por el día los excesos acumulados durante la noche.

Consciente de la imposibilidad de que todos los franceses pudieran someterse a los beneficios del transporte, Saint-Pierre quiso diseñar un sillón de postas que estuviera, por así decir, al alcance de todo el mundo. La idea de que los parisinos pasaran el día dando vueltas en coches de alquiler con el único propósito de mejorar su equilibrio humoral le parecía impracticable. En el caso de que pudieran pagar las tarifas, las ciudades colapsarían con este espectáculo absurdo de coches dando vueltas y cocheros preocupados tan solo en recorrer las calles peor pavimentadas o los paseos con mayor número de baches. Para evitar tal disparate, Saint-Pierre montó una silla en un chasis móvil capaz de producir las mismas sacudidas que podría sentir cualquier usuario en un viaje en calesa.[427] Al contrario que el «girador» de Cox, especialmente indicado para los maniacos (pero que también podía servir para entretener a los idiotas), el «temblorizador» estaba pensado para beneficio de los enfermos tanto como para disfrute de los sanos. En ambos casos, bastaba con utilizarlo dos o tres veces por semana, durante dos o tres horas cada vez. Para su comodidad, los ministros podrían despachar sus asuntos, hacerse leer cartas y memorias, así como tomar en consideración otros temas de urgencia mientras recibían sacudidas más o menos vigorosas. Los pueblos más cálidos, más propensos a la transpiración, tendrían menos necesidad que los situados en regiones más frías, y especialmente los ingleses, tan dados a la melancolía, encontrarían razones más que sobradas para someterse a su imperio.

Jean Astruc (1684-1766), hijo del famoso médico que se había ocupado del cáncer de mama de la reina Ana de Austria —la madre de Luis XIV—, se mostró dispuesto a escribir sobre las virtudes del artefacto. En un texto incluido como adenda al tratado acerca de la sobriedad de Saint-Pierre, este

importante médico comenzaba por reconocer las virtudes del equilibrio humoral pregonadas desde tiempos de Hipócrates o Celso. Asumiendo también como propios los principios de la libertad económica defendidos por los mercantilistas, Astruc entendía que, puesto que la salud dependía de la correcta circulación de nutrientes de la sangre —igual que la economía dependía de la libre circulación de mercancías—, los excesos en la alimentación debían compensarse agitando, columpiando, sacudiendo y comprimiendo las diferentes partes del cuerpo.[428] Junto con la caminata a pie, recomendaba especialmente los ejercicios de equitación, así como el paseo en calesa o en carroza, sobre todo cuando tenían lugar por terreno desigual, de modo que las sacudidas fueran más frecuentes, vivas y bruscas. Consciente de que no todo el mundo disponía de los mismos medios, Astruc consideraba una fortuna que el ingenio humano se hubiera preocupado de buscar procedimientos sustitutivos, capaces de paliar la falta de recursos. Desde la Antigüedad, los médicos se habían servido del columpio, conocido entonces con el nombre de *petaurum* o *doscelle*.[429] Igualmente útiles habían resultado las camas móviles en forma de cunas de las que Oribasio, médico del emperador Juliano, aseguraba que habían sido utilizadas por médicos tan ilustres como Celso o Aecio. Los lechos suspendidos por sus cuatro ángulos, conocidos como *lecti pensiles*, cuyo descubrimiento se atribuye a Asclepíades, también alcanzaron una gran reputación en los mejores tiempos de Pompeya. Buen lector de la literatura clásica, Astruc se sirve de los relatos de Plinio o de Aureliano para colocar la historia del columpio en el contexto de un programa ilustrado capaz de contrarrestar los abusos del cuerpo mediante el acunamiento vigoroso.[430]

El uso de estos remedios se discutió en muchos lugares entre la segunda mitad del siglo XVIII y el primer cuarto del siglo XIX, incluida la entrada correspondiente de la famosa *Enciclopedia* editada por Diderot.[431] El no menos famoso *Diccionario de ciencias médicas* de Panckoucke también dedicaba toda una sección a estos ejercicios en los que el cuerpo recibía del exterior una cantidad de movimiento suficiente para agitar el material de sus órganos.[432] Al contrario que otras actividades, como la danza, la marcha o la

carrera, en estas «gestaciones» no se producían desplazamientos activos del sistema locomotor y, sin embargo, el cuerpo se sometía al imperio de sacudidas y conmociones. Se trataba por tanto de un tipo de ejercicio pasivo capaz de producir un efecto tonificante en los tejidos, sin las servidumbres de los ejercicios denominados «activos». Es un movimiento «reflexivo», explicaba Panckoucke, que se introduce «golpe a golpe en nuestro ser; una materia difusa que se propaga en nuestro cuerpo, penetra en nuestros órganos, sacudiendo su masa».[433]

Cuando se publicó el texto de Saint-Pierre, en 1735, ya se había presentado una máquina similar, diseñada por el ingeniero Du Quet. En abril de ese mismo año, el *Mercure de France*, una de las publicaciones más importantes de la época, explicaba que quienes quisieran alquilar el aparato deberían pagar tres libras el primer día y veinticinco soles (un cuarto de libra) cada uno de los días siguientes.[434] Entre 1734 y el desarrollo de la medicina vibratoria ideada por Jean-Martin Charcot (1825-1893) y Gilles de la Tourette (1857-1904) a finales del siglo XIX, no fueron pocas las voces que reivindicaron, de una manera o de otra, los usos de estas máquinas. Probablemente no haya lector de *Madame Bovary* que no recuerde la forma en la que tuvo lugar el último encuentro de Emma y su amante Léon por las calles de Ruan, casi al final de la novela. Angustiado por una cita que se había planteado como un reencuentro sentimental, pero que se había transformado en un recorrido por los tesoros de la catedral, el joven la agarró del brazo y, en las puertas del templo, pidió un coche. Cuando el cochero le preguntó adónde se dirigían, se limitó a responder: «¡Adonde usted quiera!». Nos cuenta Flaubert que la máquina bajó entonces por la Rue Grand-Pont, que atravesó la Place des Arts, el Quai Napoléon, el Pont-Neuf y que se paró ante la estatua de Pierre Corneille. En ese momento, la misma voz imperativa salió del interior: «¡Siga!», gritó. El coche partió de nuevo y, atravesando el cruce de La Fayette, entró a galope tendido en la estación del ferrocarril. «¡No, siga recto!», exclamó la misma voz.

El coche salió de las verjas, y pronto, llegando al Paseo, trotó

> suavemente entre los grandes olmos. El cochero se enjugó la frente, puso su sombrero de cuero entre las piernas y llevó el coche fuera de los paseos laterales, a orillas del agua, cerca del césped. Siguió a lo largo del río por el camino pavimentado de guijarros, y durante mucho tiempo, por el lado de Oyssel, más allá de las islas. Pero de pronto echó a correr y atravesó sin parar Quatremares, Sotteville, la Grande Chaussée, la Rue d'Elbeuf, e hizo su tercera parada ante el Jardin des Plantes.
>
> —¡Siga avanzando! —exclamó la misma voz, aún con más furia.

Explica Flaubert cómo el cochero no comprendía qué locura impulsaba a aquellos individuos a no querer pararse:

> A veces lo intentaba e inmediatamente oía detrás de él exclamaciones de cólera. Entonces fustigaba con más fuerza a sus dos rocines bañados en sudor, pero sin fijarse en los baches, tropezando acá y allá, sin preocuparse de nada, desmoralizado y casi llorando de sed, de cansancio y de tristeza. Y en el puerto, entre camiones y barricas, y en las calles, en los guardacantones, la gente del pueblo se quedaba pasmada ante aquella cosa tan rara en provincias, un coche con las cortinillas echadas y que reaparecía así continuamente, más cerrado que un sepulcro y bamboleándose como un navío.[435]

Mientras que Stendhal había conseguido resumir una noche de amor en un punto y coma, Flaubert convirtió la pasión en un deambular sin rumbo, azaroso, extenuante. En el trajín de estos dos amantes no sabemos hasta qué punto tuvo lugar un ejercicio activo de sus cuerpos, no podemos saber si aumentó su pulso o su sudoración, pero Flaubert no deja ningún lugar a dudas sobre el tratamiento higiénico al que ambos se sometieron durante horas. Todo en la descripción de la escena remite a un movimiento de gestación susceptible de apaciguar la cólera de él y la melancolía de ella. Los embates y las embestidas del deseo dentro del coche solo pueden imaginarse, pero no así las conmociones, las sacudidas resultado del movimiento oscilatorio, de la presión de los guijarros contra las ruedas, de la penetración de las protuberancias del suelo en los tejidos a través de los movimientos bruscos y continuados del coche. Quizá ella le gritaba: «¡No pares!», pero es él quien se dirige al cochero en esos términos. De eso no hay duda. «¡Siga!», le ordena. En su

traqueteo reiterativo, Flaubert juega con todas las imágenes propias del movimiento pasivo. El coche, «cerrado como un sepulcro, se bamboleaba como un navío», escribe. Quizá la ausencia de luz del interior fuera una concesión al pudor, pero es seguro que el movimiento oscilatorio multiplicaba sus efectos en la oscuridad, como quien navegara en la noche o como quien hubiera sido sometido a la silla circulatoria de Cox, al artefacto de Hallaran, al «temblorizador» de Saint-Pierre o a la «butaca trepidante» de Charcot, que veremos enseguida.[436]

El propio Flaubert, que nunca dejó nada al azar, no había dudado en burlarse del «temblorizador» en su obra inacabada *Bouvard et Pécuchet*, de 1880. Por aquel entonces el tratamiento de algunas afecciones nerviosas por medio de la gimnasia pasiva volvió a estar en boga y contaba nada menos que con el famoso psiquiatra Jean-Martin Charcot entre sus defensores. La publicación semanal ilustrada *La Joie de la Maison* se hacía eco, no sin ironía, de la última idea del ilustre médico: la «butaca trepidante». Al parecer Charcot había llegado a la idea tras observar que algunos enfermos parecían mejorar después de viajes prolongados en coche (de caballos, se entiende) o en ferrocarril. Como Saint-Pierre antes que él, había mandado fabricar una butaca que, accionada mediante un motor eléctrico, fuera capaz de producir movimientos enérgicos. La butaca proporcionaba la sensación de estar sentado sobre un banco de tren o de un carruaje de postas. De ahí le venía el nombre de «sillón trepidante» a este ingenioso «instrumento de tortura».[437]

Tanto en la prensa popular como en la literatura científica, quedaba claro que esta nueva forma de medicina vibratoria formaba parte de una larga tradición que se remontaba al «temblorizador» imaginado en el siglo anterior por el abate de Saint-Pierre y que se extendía a ambos lados del Atlántico. Objetos de uso y consumo de la pujante burguesía, las distintas formas de aparatos de sustitución ecuestre pasaron a anunciarse en los periódicos y revistas de la época. Mientras que en Nueva York se publicitaba la Health Jolting Chair, en Londres se ponía de moda la Vigor's Horse-Action Saddle, que al parecer había dejado plenamente satisfecha nada menos que a su alteza real la duquesa de Aberdeen. Entre la segunda

mitad del siglo XIX y los primeros años del XX, el mercado se llenó de estos aparatos inopinados que combinaban una teoría médica dudosa con muchas otras ventajas (véanse figs. 48, 49 y 50). En primer lugar, su precio. Como las cintas de gimnasio de hoy en día, las bicicletas estáticas o los sillones de masaje, el precio del artefacto solo era caro en términos absolutos, pero no en función de lo que prometía o de aquello a lo que sustituía. Además, comparado con los viajes en barco o los paseos en calesa, columpiarse era barato. Tanto más cuanto que la máquina podía comprarse, desde luego, pero también alquilarse por horas o por días. O incluso podían probarse sus virtudes en el mismo establecimiento.[438]

En segundo lugar, estos artefactos tenían la ventaja de la portabilidad. Podían instalarse en cualquier parte, tanto en verano como en invierno, sin que la vida de sus usuarios se viera en absoluto alterada por los engorros de mantener limpio un caballo o pasear en calesa en invierno. Esta idea tan burguesa de traer el mundo exterior al interior del hogar añade el atractivo de la posesión a las virtudes del columpio. Como las conchas recogidas en la playa, el instrumento permite el atesoramiento, siquiera imaginado, de experiencias. En las antípodas del viaje, que consiste en salir del propio espacio, el columpio permite el viaje en casa, ya sea en caballo o en camello, en calesa o en carroza, en barco o en ferrocarril. Como los visitantes de los pabellones de las exposiciones universales, que tienen lugar en París, en Londres, en San Luis o en Chicago, el mundo parece caber en recintos limitados que, sin embargo, pueden ser transportados y poseídos, como marca de prestigio y símbolo de estatus. La bañera que promete una inmersión en las cataratas del Niágara, sin derramar una sola gota de agua en la sala de baño, en poco se distingue del artilugio que asegura proporcionar los beneficios de la equitación sin el engorro del caballo.

Finalmente, pero no menos importante, tanto el columpio como el «girador» o el «temblorizador» son máquinas de sustitución. Están ahí en lugar de otra cosa. Su función resulta eficaz en todos los casos, pero la experiencia será más gratificante en la medida en que el artilugio nos permita creer que estamos en otro sitio y en otras circunstancias. La

máquina no solo produce una conmoción o sacudida física, sino que, como sabían bien los partidarios del «girador» de maniacos, afecta a la configuración de la experiencia del mundo. El loco abandona su obstinación en la misma medida en la que el cuerdo abandona la suya. El balanceo obliga a todos por igual a modificar el punto de vista, a jugar a la desorientación, desde luego, pero también a inflamar la imaginación y dislocar la conciencia. En el marco de referencia de la sociedad victoriana, el columpio se instala como parte de otros juegos de evocación, incluidos todos aquellos que se montan y desmontan en las exposiciones universales que jalonan la historia global desde la segunda mitad del siglo XIX. Como antecedentes de los modernos parques de atracciones, el columpio hace posible lo improbable. Más aún: la misma máquina que sirve para dar vigor al neurasténico también se utiliza para tranquilizar a las histéricas. En ambos casos, la experiencia se inflama y avanza en pos de lo imaginario, hacia una conjunción entre los nervios del cuerpo y la experiencia del mundo. En consonancia con los sueños de las camas colgantes de los romanos, con los viajes en barco a través de los océanos, con los sueños del aire golpeando el rostro maquillado de los viajes en calesa, el éxito dependerá del poder evocador de la máquina, de su capacidad para colocar al usuario en otro tiempo y en otras circunstancias. La obvia connotación sexual, tan presente en muchos de los anuncios del «temblorizador» de Saint-Pierre, o de la silla de postas en cualquiera de sus variantes, no debería hacernos perder de vista que el poder del artefacto no radica tan solo en su fuerza mecánica, sino también en la manera en la que sea capaz de producir una expansión sensorial que libere a los usuarios de las tiranías de su mundo.[439]

7
EL SEXO

OSCILACIÓN

Tal vez no haya en Europa un mejor ejemplo de la simbología sexual del columpio que el cuadro de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), actualmente en la Wallace Collection de Londres (véase fig. 51). El pintor aceptó trasladar al lienzo, al menos en parte, los requerimientos de quien realizó el encargo: «Me gustaría que pintarais a *madame* —dijo al parecer el noble, señalando a su *maitresse*— sobre un columpio impulsado por un obispo. Me colocaréis de modo que pueda ver las piernas de esta preciosa niña. Y, si además quisierais embellecer su obra con otras cosas, pues ya sabéis…».[440] Fragonard no solo cumplió a rajatabla los requerimientos del comisionista, sino que supo poner en relación la exaltación del erotismo con la vieja tradición de la literatura libertina. Su obra —un emblema del llamado «rococó»— pasa por ser la representación más icónica del columpio en Occidente, así como una de las figuras más representativas de la economía de la seducción. A la izquierda del espectador, entre las sombras, un *Cupido amenazante* —que así se llama la escultura de su contemporáneo Étienne-Maurice Falconet (1716-1791)— está a punto de recibir un zapatazo. Como un perro. Ni más ni menos. ¡Al cuerno el amor! Porque este cuadro no va de sentimientos, sino de la posición relativa de los amantes. La mujer arriba, cabalgando, imponente, radiante; el varón debajo, recostado sobre su espalda, agazapado, incómodo y disminuido. La luz que emana ella se refleja en el rostro de él, otorgándole una ligera encarnación rosada, a juego con el color del vestido de ella. El pintor, que ha estudiado en Roma a instancias de François Boucher (1703-1770), no disimula la relación entre el pie de la mujer y la mano del hombre. Como una nueva *Creación*

similar a la de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, la pintura no prescinde de las circunstancias terrenales del nuevo Adán que se arrastra, literalmente, ante la visión de la belleza resplandeciente de las piernas de su diosa.

Muy en consonancia con el gusto de la época, este famoso cuadro de Fragonard se hacía eco de un instrumento que a finales del siglo XVII ya gozaba de una enorme popularidad. «Desde el momento en que algunas mujeres han decidido renunciar al uso de sus piernas, la *escarpolette* se ha puesto muy de moda», escribía Panckoucke en 1815.[441] Un siglo antes, los documentos relacionados con la decoración y organización de los jardines de palacios y castillos incluían con frecuencia la descripción del artefacto. Diversas fuentes señalan que la palabra francesa *escarpolette* podría derivar de *écharpe* —chal— y hacer referencia a la forma más básica de asiento sobre la que construirlo.[442] También recibió con frecuencia el nombre de *balançoire*. Cualquiera que fuera la forma de designarlo, la presencia del columpio en el paisaje cultural europeo se dejó sentir en lo grande y en lo pequeño. El papel pintado, por ejemplo, lo incluía con frecuencia. Lo mismo que los abanicos, los juegos de cartas o los servicios de té. En muchos casos, el diseño reproducía los cuadros de los más famosos pintores de la época; en otros tantos, se trataba de producciones más o menos originales, como la que creó una fábrica de porcelana inglesa, Girl in a Swing, que al final tomó su nombre de la que llegó a ser su pieza más emblemática (véase fig. 52).

No fueron pocos los salones europeos en los que el columpio quedó retratado en el azul cobalto con el que se decoraban las grandes fuentes de porcelana o en los tonos amarillos que servían de fondo a las escenas orientales, tan apreciadas entonces. El hervidero intelectual y comercial, ligado a la mejora en las condiciones económicas, así como el fin del invierno perpetuo del siglo XVII, hicieron posible que el artefacto alcanzara los gustos de la nobleza y de las clases más pudientes de las ciudades europeas. El cuadro de Fragonard es tan solo el ejemplo más conocido de una moda que se extiende desde Estambul a Lisboa o desde Copenhague a Madrid. En Francia, en los jardines del palacio de Chantilly, Enrique III de Borbón-Condé (1643-1709) mandó instalar uno

en el que podían balancearse simultáneamente al menos cuatro adultos. En estos jardines, que hoy hacen las delicias de los turistas y que durante mucho tiempo fueron los únicos capaces rivalizar con los de Versalles —no en vano fueron diseñados por el mismo jardinero—, las hijas de la marquesa de Sévigné (1626-1696) encontraron en los columpios sus momentos de esparcimiento. Lo mismo sucedió en el Château de Marly, verdadero santuario en el que Luis XIV se retiraba, huyendo de Versalles. Al decir del duque de Saint-Simon (1675-1755), la atracción más llamativa fue un columpio gigante en forma de barco que el monarca mandó retirar en 1704 temeroso de que el duque de Anjou, que entonces tenía veintiún años, se partiera la cabeza. Muy distinta habría sido la historia de España si el futuro Felipe V (1683-1746) hubiera fallecido en aquel columpio, evitando así la famosa guerra de Sucesión de 1714, al menos tal y como la conocemos. A pesar de todo, Madame de Pompadour (1721-1764), la más famosa de todas las amantes de Luis XV, volvió a instalar otro en Versalles algunos años más tarde. [443]

El famoso cuadro de Fragonard no fue el único que sobre el mismo tema realizó este pintor. Y tampoco fue, ni mucho menos, el único en su género. Por el contrario, desde la segunda mitad del siglo XVII, el columpio ocupó un lugar tan preeminente en la historia de la pintura como en las artes decorativas (véase fig. 53). El gusto de los europeos por la llamada «fiesta galante» había llegado sobre todo de la mano del pintor Antoine Watteau (1684-1721), que sentó las bases del enaltecimiento de una actividad que, asociada a las clases y fiestas populares, comenzaba a deleitar a la nobleza y a la burguesía. En una de sus obras más conocidas, *Los pastores* (véase fig. 55), el pintor se apoya de manera deliberada en el equívoco, comenzando por el propio título del lienzo. [444] Después de todo, los protagonistas no son los pastores que aparecen de manera tangencial y difuminada en los márgenes del cuadro, sino los nobles que se entretienen disfrazados de pastores. La reunión campestre parece inocente, pero no carece de elementos lascivos. Así, mientras una pareja baila lo que podría ser un *minué* al son de una dulzaina, un joven parece querer meterle mano al escote de su acompañante. A

lo lejos, en el fondo, otra joven de espaldas, subida en un columpio, espera lo que podría ser el impulso de su enamorado, al tiempo que un perro se lame con fruición los genitales.

Los pintores Nicolas Lancret (1690-1743) y Jean-Baptiste Pater (1695-1736) realizaron durante los años treinta del siglo XVIII algunas versiones del mismo tema, hoy distribuidas por los museos y colecciones de Europa y Estados Unidos. El primero, Lancret, pintó no menos de diez lienzos.[445] El segundo, Pater, un discípulo directo de Watteau, con quien a pesar de todo mantuvo una relación complicada, había aprendido de su maestro el arte de combinar la solemnidad de la forma con lo efímero del contenido. Para ambos, la fiesta galante formaba parte de la mascarada del amor, del viaje imaginario a la vida idealizada del campo. El columpio era el instrumento del que cabía servirse para retornar a las pasiones naturales abandonando los excesos de las emociones ficticias, propias de la vida urbana. Tampoco se trataba de un fenómeno exclusivamente francés (véase fig. 54). Por el contrario, desde la década de 1730, su uso y su representación se extendieron por el conjunto de las cortes europeas. Desde los bosques de la Praga de los Habsburgo hasta los campos de Dinamarca, el continente se nutrió de un tema que disfrutó de una extraordinaria popularidad, en parte como resultado de tres razones independientes. Por un lado, el columpio se resignificaba como parte de los entretenimientos de las élites. Adoptado por la nobleza y reivindicado por la burguesía, perdió su connotación más vulgar que lo situaba en el contexto de las festividades populares. Por otro lado, el columpio era un juego de desorientación física y simbólica, con el que cabía liberarse de las ataduras de la convención social imitando el mundo y la picaresca del común. Finalmente, como otros juegos similares, el columpio introducía un elemento erótico indiscutible. Al tiempo que podía ser beneficioso para la salud, haciendo circular la sangre, facilitaba los equívocos del cortejo.

El coleccionista y erudito Eduard Fuchs (1870-1940) —el mismo a quien el filósofo Walter Benjamin menciona en un texto de sus *Iluminaciones*— le dedicó unas páginas en su

monumental *Historia ilustrada del arte erótico*, relacionándolo con la seducción visual.[446] Después de todo, como ocurre en el cuadro de Fragonard y como pondrá de moda después el Folies Bergère —el famoso cabaret de París—, la oscilación muestra al menos parcialmente lo que se esconde debajo de la falda. En el contexto del despiece histórico del cuerpo de la mujer, el elogio de la pierna ha formado parte de la retórica del cortejo al menos desde mediados del siglo XVI. El erudito y libertino Pierre de Brantôme (1540?-1614), por ejemplo, consideraba que no había otra justificación para que las mujeres tuvieran en tanta estima sus piernas que el deseo de enseñarlas, al tiempo que no veía placer mayor, por parte de los varones, que el de mirarlas.[447] Su *Discurso sobre la belleza de la pierna femenina* constituye uno de los mejores ejemplos de exaltación sensorial de esa parte del cuerpo antes de la aparición de la cultura del fetiche, ya en el siglo XIX.

A la manera de la *Historia del amor* de Feng Menglong (que veíamos en el capítulo 4), el texto del señor de Brantôme también se construye sobre el valor de la anécdota. Decenas de historias breves, la mayor parte apócrifas, van sumando evidencias relacionadas con la estimación universal de la pierna, del pie y del zapato de la mujer. Junto con aquel incauto que se enamora perdidamente después de ayudar a calzarse y descalzarse a la joven pasajera indispuesta en un viaje por mar, aparecen otros tantos testimonios que sugieren la relación entre el amor y el calzado. A Brantôme le puede parecer odiosa la expresión popular francesa que relaciona el tamaño del pie de la mujer con la generosidad de su sexo —cuanto más pequeño el pie, más grande el coño—, pero no parece tener duda en torno a la lubricidad que despierta entre los hombres la mera silueta de una pierna femenina, más aún vestida que desnuda. Y su caso no es el único. Durante todo el mundo moderno, las piernas de las mujeres operan hasta tal punto como tabú sexual que, en sus *Ensayos morales*, el filósofo David Hume (1711-1776) se hace eco de la historia que se contaba sobre la esposa de Felipe IV de España, Mariana de Austria (1634-1696), a quien alguien trató de obsequiar con unas medias y recibió la respuesta airada de un mayordomo de la comitiva, que le dijo que una reina de España no podía tener piernas.[448]

Como los juegos de cortejo en los que el movimiento del columpio permitía atisbar a las mujeres del otro lado del muro, la representación de ese instrumento en la pintura europea potenció la mirada furtiva hacia el interior de la falda. En ambos casos, el deseo se configura como un ejercicio voyeurístico, con el que se entretenía la nobleza y que cada vez estaba más de moda entre la burguesía. En el texto anónimo *Lettres à un père de famille* [*Cartas a un padre de familia*], de 1789, el protagonista se dirigía a su padre en estos términos: «No os he hablado en absoluto de los Redoutés de los Wauxhals [sitios de prostitución en París], verdaderos lugares de malvivir de los que es imposible salir casto. Allí están los columpios en los que se balancean las mujeres públicas».[449]

La historia del arte erótico abunda en la exhibición del pie, de la pierna o de los muslos como forma de incitación sexual. El poder evocador del columpio en el famoso cuadro de Fragonard obtiene de ahí parte de su fuerza, pero también se nutre de otras formas distintas de excitación, que, al contrario de lo que pensaba Fuchs, no están relacionadas con el sentido de la vista. Para fortuna de todos, la fábrica del deseo no solo se compone de ojos y de piernas. Al problema, mencionado también por Brantôme, de cuáles de todos los sentidos serían los más proclives a facilitar el amor, no bastará con mencionar los cinco clásicos. La vista, el tacto, el oído, el olfato o el gusto tienen sin duda su papel en la comedia de la seducción, pero no son los únicos en los que se apoya la tragedia del deseo. La relación del columpio con la sexualidad es mucho más primaria. A través de la excitación voluntaria del sistema vestibular se movilizan el vértigo, la desorientación y la angustia. Como quien se sube en una atracción de feria, el deseo se construye a partes iguales con miedo y esperanza. La autoridad estética permite cuestionar el orden físico, moral y social a través de una experiencia sublime en la que se confunden el miedo a perder la integridad. Pese a la enorme visualidad del cuadro, la pintura de Fragonard atrapa nuestra atención por la posición relativa de sus protagonistas, por la naturaleza misma del movimiento oscilante. Mientras Cupido suplica silencio, el noble, su amante y el obispo configuran un extraño triángulo amoroso

que, como en el cuadro de Watteau, excita a los perros y hace temblar a los niños.

Las connotaciones sexuales del columpio en tanto que instrumento oscilante apenas si requieren explicación. Su vaivén ha tenido su lugar en los usos amatorios y todavía hoy aparece bien representado en el mercado de juguetes para adultos. Algunos de los museos eróticos de Europa conservan los antecedentes de estos modernos instrumentos de copulación (que hoy pueden comprarse en internet), mucho más próximos al masoquismo cultural o al yoga aéreo que al parque infantil (véanse figs. 56 y 57). El que se exhibe en el museo del erotismo de Ámsterdam, pongamos por caso, todavía mantiene las correas de cuero y las anillas plateadas: dos de los accesorios más vulgares con los que en Occidente se reconocen los juegos de dominación. Sin llegar a esos extremos, otras colecciones contienen numerosos ejemplos de estas prácticas, provenientes de la China Ming, de la pintura indostaní o del manga japonés. La idea siempre es la misma: el movimiento oscilante también ha servido para facilitar el coito. La circunstancia de que el columpio permita el trasiego (social) entre el ritual y el juego o la liberación (moral) de los amantes, no excluye su capacidad mucho más física de transitar entre el adentro y el afuera.

Como quienes presumen de haber hecho el amor en la cabina de un avión o en el vagón de un tren, también el caricaturista Thomas Rowlandson (1756-1827) se entregó por entero al trajín de la sexualidad oscilante (véanse figs. 58, 59 y 60). Este famoso artista británico no perdió la ocasión de mostrar los placeres del transporte y su capacidad para producir o mejorar la potencia sexual. El amor se puede hacer en coche, a caballo o en bicicleta. También encima de un columpio. A finales del siglo y atenazado en parte por la pobreza, realizó al menos tres versiones del artefacto, relacionándolo con otras tantas artes amatorias.[450] Como parte de los instrumentos que hemos denominado en el capítulo anterior «de imitación», el columpio no solo era capaz de replicar el movimiento del caballo, sino que permitía copular al paso, al trote o al galope, según las circunstancias.

Al mismo tiempo que la medicina recomendaba los

movimientos de gestación y, por extensión, el uso del columpio para sortear los inconvenientes de la molicie, algunos autores lo consideraron idóneo para combatir la impotencia.[451] La idea no era nueva. En parte como resultado de una concepción mecanicista de la naturaleza, la actividad sexual comenzó a describirse en Europa a través de metáforas dinámicas en las que la expulsión o retención de líquidos podía acentuarse o detenerse por medio del balanceo. De ahí que el columpio pudiera también recomendarse para facilitar las erecciones y eyaculaciones, exactamente de la misma manera que el uso del látigo, por cierto. El pequeño y anónimo manual físico y experimental *Amors experimental-physikalisches Taschenbuch*, uno de los escritos pornográficos más explícitos de la Ilustración, incluía una extraordinaria imagen en la que un caballero y una dama se balancean en sus columpios. Mientras ella extiende sus brazos hacia él, con los pechos desnudos, los pantalones bajados de él dejan ver su pene erecto, prueba mayúscula del éxito de la terapia.

Quizá no haya mejor ejemplo de los usos mecánicos del columpio que algunas de las escenas de *Juliette o Las prosperidades del vicio*, la novela del marqués de Sade (1740-1814) que sirvió como continuación de *Justine o Los infortunios de la virtud* (véase fig. 61). En la copia manuscrita de esta extraña novela que aún se conserva en la Biblioteca Nacional de París, el propio Sade tachó el primero de los subtítulos —*Los éxitos del mal comportamiento*— para acentuar, en la segunda versión, el paralelismo aún más marcado en la historia de estas dos hermanas cuyas vidas se encontraban divididas entre los dolores de la virtud y los placeres del vicio. Así, mientras Justine fracasará en sus intentos de permanecer virtuosa, Juliette verá recompensada su decisión de lanzarse a los brazos de la prostitución. La rehabilitación de este famoso autor libertino, internado en un sanatorio mental aquejado de erotomanía, culminó en la extraordinaria exposición que le dedicó el Museo de Orsay a finales de 2014. Fiel representante de la noche oscura, Sade ha pasado a la historia académica de Occidente como el escritor de lo innombrable, del instinto que late detrás de la convención moral. Algunos de los más grandes literatos de los

siglos XIX y XX lo consideraron fuente de inspiración, ya fuera por su supuesta indiferencia ante los acontecimientos narrados, como Flaubert, o por su filosofía de la crueldad, como Tolstói. El surrealismo lo ligó a la cultura visual de la desproporción, mientras que la Biblioteca Nacional de Francia colocaba sus obras en una sección especial a la que dio el nombre, muy apropiado, de «El infierno». En sus páginas, la crueldad, el deseo egoísta y el placer sin restricciones ni miramientos se expresaban a través de una verbosidad delirante que se extendía por relatos más o menos reiterativos, como si la escritura fuera, ella misma, resultado de la misma pulsión sexual que describían sus páginas.

Casi todas las lecciones de esta nueva forma de ejercicio operan de igual manera. Primero penetran las palabras. Después los órganos. Las frases recorren hasta tal punto el cuerpo que se podría decir que el texto avanza porque las palabras eyaculan. Ese trasiego entre cosas que entran y fluidos que salen viene a establecer un régimen de actividad que se apoya en la lógica, bien simple, del adentro y del afuera. Entre el libertinaje y la delicadeza, entre el no-atreverse y el no-poder-evitarlo, entre el pudor y la desvergüenza, la lección elimina los prejuicios de la conciencia y las defensas del remordimiento hasta convertir en costumbre la depravación. Descrito como un fluido eléctrico, que es donde, según Sade, reside el principio de la vida, el deseo sexual alcanza los nervios hasta que no existe ya resistencia que pueda ahogar el eco de su impetuosidad.

Aun cuando hay distintos ejemplos de suspensión y oscilación en la obra de Sade, la maquinación sexual que ahora nos interesa proviene de una mujer, la princesa Olympe, y se dirige a otra mujer, Juliette, dispuesta a satisfacer los deseos de la primera. La propuesta de Olympe compromete a cinco jóvenes doncellas que, cada una a su manera, deberán acoplarse a un tipo de actividad sexual que, en este contexto, solo puede considerarse elevada. El columpio adquiere un papel central por dos motivos. En primer lugar, porque Juliette deberá sentarse en uno de ellos, que, de manera enormemente simplificada, no se compone más que de una tela, un *écharpe*, sujeta por tres cuerdas.[452] Mientras que las dos primeras de estas cuerdas lo sujetan al

techo, el cabo de la tercera se encuentra en las manos de la princesa, cuyo mayor y casi único deseo es mirar sin intervenir, tan solo transmitiendo con una mano un ligero movimiento de vaivén a su obediente y complaciente amante mientras se masturba con la otra. La relación entre Juliette y Olympe no solo es homosexual, sino también homónima, pues al mismo tiempo que Juliette se columpia (*se branle*), Olympe se masturba, es decir, también *se branle*. No es nada extraño que se produzca esta confluencia entre el balanceo y la masturbación, porque el mismo verbo (*se branler*) se puede referir tanto a la pulsión autoerótica como al movimiento de oscilación: ambas realidades conducen a la embriaguez, ambas son resultado de un movimiento pendular y ambas tienen lugar a través de una acción repetitiva que, en palabras del doctor Mandeville, encuentra satisfacción cuando «la piel se sonroja y la carne brilla».[453]

INVERSIÓN

Aun cuando el balanceo pueda facilitar la copulación, los usos sexuales del columpio no dependen tanto de la mecánica del movimiento horizontal de los amantes como de la inversión de sus posiciones relativas. Al igual que en el salto o en el manteamiento, la oscilación no solo pone en juego la alternancia entre el adentro y el afuera, sino la mucho más radical relación entre el arriba y el abajo. El ir y venir de la carriola afecta a la jerarquía y, como en otras formas ritualizadas de liberación sensorial, fomenta el intercambio de ropas, de posturas y de gestos. Esta transposición del orden generalmente aceptado ya aparece en la fiesta galante, con los nobles disfrazados de pastores, pero también en la postura sexual en donde la mujer reivindica su placer a costa de la ridiculización y el escarnio de quien le sirve de cabagaldura. El sexo, como el columpio, es peligroso porque su práctica cuestiona el sentimiento subjetivo de diferenciación: aquello que nos permite orientarnos en el espacio físico, moral y social. Fragonard ha colocado a quien hizo el encargo abajo, en la postura sexual que la tradición erótica europea reservaba a las mujeres, mientras el obispo da impulso a la

mujer, por detrás, como un vulgar sodomita. No puede sorprender a nadie que los perros ladren y los niños lloren.

Las distintas posturas sexuales han comenzado a recibir atención por parte de la historia, habida cuenta de que la carne no carece de convenciones sociales ni está exenta de servidumbres. Durante el Renacimiento, correspondió a Giulio Romano (1499-1546), un discípulo de Rafael de Urbino (1483-1520), revitalizar una clasificación que no por antigua resultaba menos básica. Pese a trabajar para el papa Clemente VII, este pintor entregó a la imprenta dieciséis diseños eróticos que se correspondían con las decoraciones de las habitaciones de Pompeya conocidas como *apoditerium* (el vestuario en que los romanos dejaban sus ropas en grandes cestos antes de entrar en los baños).[454] En los dos casos, la fuente común fueron las enseñanzas de Elefántide, una poetisa del siglo I a. C., famosa por haber escrito un texto sobre posturas sexuales. Estos *modi* —como pasaron a llamarse— fueron finalmente distribuidos en forma de grabados en 1524 y, pese al escándalo, pronto se vieron acompañados por unos sonetos igualmente obscenos, escritos por Pietro Aretino (1492-1556), el más famoso de los pornógrafos del Renacimiento.[455]

Antes de regresar a los *modi*, debemos dar un pequeño rodeo por un texto solo en apariencia alejado de nuestro objeto. En lo que respecta a la historia de la oscilación sexual, es bueno comenzar por los comentarios de Girolamo Mercuriale (1530-1606) en su *De Arte Gymnastica* de 1569 (véase fig. 62). Mientras discutía los movimientos de gestación (de los que hablamos en el capítulo 5), este famoso médico comenzó por reconocer que no sabía bien a qué podían referirse los antiguos con la palabra *«petauro»*: «todo lo que podemos decir es que se trata de un tipo de máquina de madera que arrojaba a las personas al aire por medio de una rueda». La etimología le parecía que se correspondía con esta idea: *pet*, «que busca», *aurum*, «el aire», escribía. Para reforzar su teoría, se hacía eco de un texto de las *Sátiras* de Juvenal (60-128 d. C.), en donde, de nuevo según Mercuriale, el poeta romano se preguntaba si habría quizá mayor placer que ser arrojado por los aires en un petauro.[456] Entendía que este objeto debía de ser como el juego que en la Antigüedad era

conocido como *oscellarum* (o, en su forma nominativa, *oscillo*), y se preguntaba si no sería esta máquina la que el médico Avicena tenía en la cabeza para detener la transpiración. [457] Envuelto en dudas, añadía entonces que «algunas monedas acuñadas en tiempos de Augusto y de Tiberio muestran este tipo de juegos de oscilación (*oscellarum ludus*), en los que no queda claro si se trata de una práctica de balanceo, a pesar del nombre, o de balancear con intención de arrojar a los petauristas al aire, lo que también puede llevarse a cabo por medio de una simple manta, tal y como reconocen algunos otros autores, como Marcial o Suetonio». [458] Lo interesante de esta cita no es la diferencia entre una máquina de oscilación y un trampolín —algo a lo que volveremos más tarde—, sino las fuentes de las que se sirve Mercuriale para intentar trazar los orígenes del artefacto.

Estas referencias a Marcial y Suetonio, dos escritores del siglo I, resultan fascinantes, pues, si bien ambos se ocuparon del *petauro*, el objeto aparece en sus obras en el contexto de digresiones de alto contenido sexual. En uno de los epigramas más sicalípticos del autor hispanorromano, este malogrado discípulo de Séneca compara al petauro no solo con el trampolín del que se sirve el acróbata para mejorar sus saltos, sino con el pene. Puesto que el saltador también recibe el nombre de «petauro», o «petaurista», el epigrama de Marcial, de acuerdo con el cual «Lidia está tan abierta como el culo de un caballo de bronce, como el aro que hace resonar sus anillos de cobre, como la rueda que tantas veces atraviesa y golpea el petauro», refleja bien esa similitud entre el órgano sexual masculino, que no solo impulsa, sino que también abre y voltea.[459] Para comprender la holgura del sexo de Lidia —la prostituta objeto de sus burlas—, nada mejor que revisar la imagen que acompaña el texto de Archange Tuccaro (1535-*c.* 1602) (véase fig. 64), en donde un saltador, un petaurista, atraviesa unos aros sirviéndose de un trampolín.[460] Convencido de las ventajas del salto de los modernos sobre el de los antiguos, el interlocutor imaginario del que se sirve este acróbata en su libro sobre el arte de saltar considera que el petauro ya había sido utilizado en la antigua Roma para saltar o, como él mismo prefiere denominarlo, para «exiliarse del cuerpo». Utilizado como un trampolín, permitía realizar

cabriolas complejas, en donde la cabeza y los pies intercambiaban provisionalmente sus posiciones relativas, bien fuera saltando sobre la punta afilada de las espadas, bien atravesando un conjunto de grandes aros dispuestos en fila para tal fin.[461] Comparado también en ocasiones con la rampa de madera de la que se servían las gallinas, el petauro fue asociado a diversos objetos, descrito de mil maneras y representado de muy pocas.[462]

La imagen que acompaña el texto de Mercuriale, a partir de la edición de 1573, no deja, sin embargo, lugar a dudas sobre la naturaleza del artefacto. Probablemente inspirada en un dibujo anterior del pintor y paisajista napolitano Pirro Ligorio (*c.* 1512-1583), la estampa representa un taburete suspendido mediante una cuerda que, pasada por una polea, puede balancearse. La circunstancia de que las personas implicadas en el ejercicio sean mujeres jóvenes refleja hasta qué punto Ligorio, o el propio Mercuriale, ligaba el ejercicio del columpio a los festivales de la Grecia clásica. El diseño y la composición del grabado son además muy similares a los de una tésera (moneda o ficha) identificada en uno de los grandes compendios de numismática de mediados del siglo XIX.[463] El volumen correspondiente del *Tesoro de numismática y de glíptica* incluía, en efecto, una fotografía de una medalla romana, de tiempos del emperador Tiberio, en la que dos personas columpiaban a una mujer, en la misma postura y con la misma disposición que la imagen de Ligorio que acompañaba el texto de Mercuriale (véase fig. 63). En su tratado sobre arqueología, el propio Ligorio reconoce que coleccionaba estas monedas y no cabe descartar que la que se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de París hubiera sido suya alguna vez. Más importante para nuestros propósitos: el mencionado *Tesoro de numismática* consideraba que no se trataba de una moneda normal, sino de una de las conocidas como *spintriae*, el mismo tipo de tésera que discutía también Ligorio en sus escritos de arqueología.[464]

La función de estas monedas, que mostraban en su anverso una imagen de naturaleza sexual y en el reverso una cifra rodeada de laureles, aún hoy no ha podido ser esclarecida.[465] El enigma comenzó de la mano de Sebastiano Erizzo (1525-1585).[466] Fue este erudito italiano quien, siguiendo

las opiniones de Tácito y Suetonio, las asoció a los actos sexuales que tenían lugar en la isla de Capri, a demanda del emperador Tiberio (42 a. C.-37 d. C.).[467] Puesto que cada escena en las monedas iba acompañada de un número, Erizzo asumió que esa cifra hacía referencia a la habitación en la que tenían lugar aquellos actos. Casi un siglo más tarde, en 1664, Ezechiel Spanheim (1629-1710) asumió que el número de cada moneda representaba el precio que debía pagarse en los lupanares romanos, dependiendo del servicio demandado. Haciéndose eco de los escritos de Ligorio, Spanheim, diplomático de profesión, también utilizó el término *spintriae* para denominar estas téseras. Pero la etimología de la palabra era tan poco clara como el uso de la moneda. Para algunos autores, el nombre derivaría del término griego para referirse al esfínter. Al parecer ese era también el (humillante) sobrenombre que Tiberio le dio a su amante Vitelio (15 d. C.-69 d. C), más tarde emperador.[468] Para otros, provenía del término *spinter*: el brazalete que lucían algunas prostitutas romanas en al antebrazo.[469] De la manera que sea, Pirro Ligorio pudo haber visto estas monedas en Nápoles y haber comenzado a atesorarlas.

La aparición de un columpio en este tipo de téseras produce no poca perplejidad. Lejos de las escenas de sexo explícito, el «petauro», como lo llama Mercuriale, parece interrumpir una serie que va desde la felación a la sodomía, pasando por un número más o menos acotado de prácticas sicalípticas. Para el historiador del juego de finales del siglo XIX Louis Becq de Fouquières, el que el *Tesoro* hubiera catalogado esa moneda como una más de las *spintriae* carecía por entero de justificación.[470] En el dibujo de la moneda que realizó para su historia de los juegos, observó el parecido del diseño con el grabado de la *Gimnástica médica*, pero también reforzó su posición difuminando el pene erecto, claramente visible en el original. La moneda, en cuyo anverso había un número XI rodeado por laureles, sí podría encontrar una ubicación cultural en la geografía de las prácticas sexuales. Después de todo, en caso de tratarse de una *spintria*, la imagen podía hacer referencia o a la desfloración de una virgen o, todavía más probable, a la postura sexual, conocida desde la Antigüedad como el «caballo de Héctor» o, desde los tiempos

de Apuleyo, como *venus pendula*. En ninguna otra postura se hace más evidente lo que la historia de la sexualidad debe al monte de Venus: a la circunstancia al mismo tiempo física y política de que sea Venus la que monta, la que oscila, la que bascula, la que se coloca en posición de controlar el impulso del deseo.

La singladura de esta tésera de tiempos de Tiberio, perdida quizá en la isla de Capri, que apareció en manos del artista Pirro Ligorio a mediados del siglo XVI, no acaba con la ilustración que acompaña el texto de Mercuriale sobre las virtudes del ejercicio físico pasivo. La misma imagen reaparece una vez más en los frescos de la sala de juegos del Castello Estense, en Ferrara. Pintadas hacia 1573 a partir de bocetos del propio Ligorio, estas pinturas reubican el columpio en un espacio lúdico (véase fig. 65). El sexo, la salud y el juego se dan cita en este icono de la oscilación que circula a través de prácticas diversas. El vértigo, la desorientación y la angustia, la suspensión y el impulso, el *ludus oscilatur,* pueden muy bien utilizarse en el contexto de esas prácticas abominables de Tiberio, para las que dice Tácito que los romanos tuvieron que inventar nuevas palabras, pero también es bueno para el ejercicio y adecuado para el ocio. Cualquiera que fuera el uso que se diera a las *sprintiae*, el petauro tenía una significación sexual relacionada con alguna de las dieciséis posturas clásicas: las mismas posturas que aparecieron en los *modi* de Romano, en el *apoditerium* de Pompeya o en los versos de Elefántide. En el anverso de la moneda, había un XI. Pero ¿por qué?

VENUS PENDULA

La expresión «*venus pendula*» aparece por primera vez en *Las Metamorfosis* de Apuleyo. Esta obra, escrita hacia mediados del siglo II d. C. y conocida desde los tiempos de Agustín de Hipona como *El asno de oro* o *Asinus Aureus*, refiere cómo Lucius se convirtió en asno, cómo fue utilizado como cabalgadura y cómo encontró consuelo y cura bajo el amparo de la diosa Isis. En la escena que nos interesa, la joven Pothis, haciéndose pasar por Venus y potenciando la idea del *amor*

militaris, se le subió encima y, en rápida y lasciva agitación, dio con su vaivén plena satisfacción al amor.[471] De acuerdo con el manual de erotología clásica del erudito Friedrich Karl Forberg, esta postura sexual en la que los roles están intercambiados, «de modo que la mujer toma el papel del jinete y el hombre del caballo», recibió en la Antigüedad el nombre de «caballo de Héctor», no en el sentido de que Héctor tuviera un caballo, sino en el mucho menos obvio de que él mismo pudiera servir de montura.[472]

Las evidencias tanto iconográficas como textuales en relación a esta postura son, obviamente, muy anteriores a la novela de Apuleyo.[473] En su *Arte de amar*, Ovidio discutía la opinión extendida que atribuía a Andrómaca una extraña predilección por los equinos. Dada la altura y la longitud de sus piernas, concluía el poeta que nunca pudo en realidad montar a su marido de ese modo.[474] También Aristófanes hizo referencia a esta postura al comienzo de su comedia *Lisístrata*. Clónice, una de las protagonistas, explica que las tebanas llegarán todas tarde, pues «al amanecer han separado las piernas para subirse a los barcos».[475] En realidad, no solo a los barcos. La palabra griega *keles*, que inicialmente hace referencia a una silla de monta y, por extensión, a todo lo relacionado con la cabalgadura de artefactos o animales, tiene también una clara connotación sexual. Las tebanas llegarán tarde porque, ya de mañana, anduvieron columpiándose, con las piernas bien abiertas. De acuerdo con Forberg, la cabalgadura era también la postura favorita de Lisídice, la famosa hetera que gustaba de dominar a los hombres montándolos a horcajadas. De ella escribía Asclepíades en uno de sus epigramas que «había montado muchos sementales sin jamás enrojecer sus muslos con el balanceo».[476]

Todas estas historias sugieren que la redistribución de roles ocurre en distintos planos y se produce de manera general alrededor de una inversión de rango y jerarquía. La posición dominante de la mujer, descrita a la manera de una lucha de naturaleza militar, tiene como contrapartida la redención de quien encuentra a través de este juego de disfraces una forma de recuperar la humanidad, como Lucius en el *Asno de oro* de Apuleyo, o la hombría, como Encolpio en el *Satiricón*. Esta

última novela, atribuida al escritor romano Petronio y escrita en tiempos del emperador Nerón, en el siglo I, se centra en la búsqueda de un remedio contra la *inmissio penis* (o impotencia) a la que el dios Príapo condenó al protagonista. Casi al final del libro, Encolpio recobrará su fuerza sexual mientras observa a una joven hacer el amor con un anciano en la postura del columpio. La escena, narrada en el capítulo 140, se plantea como sigue: Filomena, una cazadora de fortuna, quiso valerse de la belleza de sus hijos para encandilar a Eumolpo, uno de los protagonistas de la historia. A pesar de su edad, este invitó a la joven a un «combate amoroso», pero, como se había presentado en la ciudad como gotoso y medio paralítico, y no queriendo que se descubriera su engaño, pidió a la joven que tomase el papel de hombre y se echara sobre él. Después ordenó a su hermano, Córax, que se pusiera a cuatro patas bajo el lecho para moverlo con su espalda. El joven, escribe Petronio, comenzó a mecerlo con movimientos lentos y regulares en consonancia con los de la joven, pero, cuando el instante del goce se aproximaba, el viejo comenzó a gritar como un loco, pidiendo a Córax que redoblase la velocidad: «Y de este modo, balanceándose entre la muchacha y el esclavo hubiérase dicho que el anciano se columpiaba».[477] Esta escena, que hace reír a los testigos, también supondrá la recuperación de la potencia sexual del protagonista: «¡Loados sean los dioses más poderosos que me han devuelto mi codiciada virilidad!», exclamó.[478]

Lejos de ser una historia solo romana, la postura conocida como *venus pendula*, o *mulier super virum*, encuentra su mito fundacional en las religiones isiacas. Al saber que el cuerpo de Osiris había sido despedazado, «Isis lo buscaba navegando a través de las marismas en un bote de papiro».[479] Cuando encontró el pene, y vio que aún conservaba un resto de vida, se posó encima y lo metió dentro de sí mientras adoptaba la forma de un milano. En un papiro que se conserva en el Museo del Louvre, esta forma de concepción se describe con las siguientes palabras: «Soy tu hermana Isis. Ningún otro dios o diosa ha hecho lo que yo. He adoptado la posición del varón, siendo mujer, para que tu nombre viva en la tierra, para que tu divina simiente entrara en mi cuerpo».[480] Para comprender esta imagen en toda su amplitud conviene

subrayar que Isis se sienta en posición dominante no solo sobre el pene de su esposo muerto, sino sobre aquel, Osiris, cuyo nombre significa precisamente «el que fabrica asientos». [481] Cuando Apuleyo escribe *Las Metamorfosis*, el festival en honor de Isis conocido como *Navigium isidis* tiene plena vigencia en el mundo romano. La procesión de la diosa emula los movimientos del mar, pero también su oscilación sexual al posarse en el pene de Osiris. La imagen no solo se encuentra en el antiguo Egipto, sino que los romanos la atribuyen a las sociedades del alto Nilo.[482] No son pocas las evidencias visuales que nos ha legado la historia en donde la celebración de la crecida del río va acompañada de rituales sexuales relacionados con la postura del columpio, transformada en un simplegma, es decir, en una representación de un acto sexual más bien inusual. Una de las más interesantes aparece en los frescos que adornan las paredes del *columbarium* de Villa Pamphili, en Roma, actualmente en el Museo Nacional Romano, en el Palazzo Massimo alle Terme, pintados en tiempos del emperador Augusto.

En el caso de los *modi* de Giulio Romano, la posición de la cabalgadura contiene muchos elementos de interés, comenzando por la presencia de un pequeño Cupido que, de manera descarada, muestra sus nalgas a los dos amantes (véase fig. 66). Se trata además de la única de todas las posturas en donde el arte de amar se sirve de una plataforma móvil que les permitiría desplazarse a lo largo de la estancia, es decir, de una carriola o de un columpio. A través del uso de la máquina, los amantes se columpian, por así decir, dos veces. Por un lado, es el cuerpo del varón el que sirve de instrumento y de cabalgadura, como en el *Satiricón* de Petronio o en los epigramas de Marcial. Por el otro, es el propio Cupido el que, al contrario que en el cuadro de Fragonard, da impulso a la carriola. Formando con su cuerpo una plancha invertida, apoyado en sus pies y en sus manos, el varón ofrece su sexo a la mujer, que lo introduce en su cuerpo con una mano, mientras con la otra sujeta un arnés que sale del cuello de su amante. A diferencia de otras escenas de la misma serie, la postura ocurre en un primer plano troquelado alrededor de un fondo geométrico, con un suelo y una plataforma compuesta de cuadrados y teselas. En el mismo

momento en que los pintores del Renacimiento comienzan a comprender las leyes de la perspectiva, Giulio Romano juega con esta perturbación del orden a la que posteriormente el poeta Pietro Aretino (1492-1556) añadirá los siguientes versos:

> *No tires del carrito, cabrón Cupido,*
> *páralo ya y no seas mulo*
> *que a esta que me sujeta la polla mientras me río*
> *quiero follarla por el coño y no por el culo.* [483]

En esta extraña correspondencia entre las posturas y los versos, Aretino introduce un toque de humor cuando el varón recrimina lo incómodo de su postura. Al tiempo que ruega a Cupido que no tire más del carro, pues él prefiere «fotter in potta, e non in culo» (follarla por el coño y no por el culo), también se queja, apoyado en sus manos y sus pies, de que ni siquiera la más obstinada de las cabalgaduras podría soportar el daño. Eso sí, la visión de las nalgas de la amada permite la operación. Para el varón del soneto, el culo es el espejo de su ser, el bello culo blanco y rosado, sin el cual no habría erección posible:

> *Culo de púrpura y leche*
> *Si no fuera que al mirarte me caliento*
> *tiesa no estaría la polla ni un momento.* [484]

Las posturas de Giulio Romano encontraron acomodo en otras muchas formas expresivas del Renacimiento. La cultura visual nos ha dejado innumerables ejemplos. Sobresale entre ellos el fresco, claramente inspirado en los *modi*, de la figura de la Camera delle Aquile, en el Palazzo Te, en Mantua (véase fig. 68), a donde Romano había llegado por mediación de Baltasar Castiglione (1478-1529) para decorar las estancias de los Gonzaga. A través de diversas formas de estetización, mezclando lo antiguo con lo moderno, el pintor vuelve de nuevo a la postura de la *venus pendula*. El varón, eso sí, ha sido sustituido por un macho cabrío. El planteamiento, sin embargo, es el mismo: la mujer, a horcajadas sobre la cabra, se agarra con fuerza a los cuernos de su amante para no caerse mientras el malvado Cupido se entretiene ordeñando la

cabra.

La obsesión con la *mulier equitans*, con la *equestrienne*, la *horsewoman* o *horsebreaker*, con la moderna jinetera, eclosiona en el mundo moderno. Para Michael Harrison, estudioso de la prostitución en el mundo victoriano, una buena prostituta debía hacer bien dos cosas: montar a su cliente y desplumarlo.[485] Es curioso que los especialistas del carnaval, incluso aquellos inspirados en la antropología de los rituales bacánticos, no cayeran en la cuenta de que la inversión no solo produce un cambio de vestimenta, sino una dramatización más primaria guiada por una autoridad estética: «En algunas ocasiones, la inversión implicaba simplemente adoptar ciertos roles o formas de comportamiento característicos del sexo contrario. Las mujeres jugaban a ser hombres; los hombres a ser mujeres; los hombres a ser mujeres que jugaban a ser hombres», escribía hace años la famosa historiadora del mundo moderno Natalie Zemon Davis (véase fig. 67).[486]

No se trata tampoco, ni mucho menos, de una postura que no haya recibido atención en otras culturas o en otras épocas, sino que aparece, de manera explícita o simbólica, en el conjunto del planeta, con una influencia que se extiende desde el mar de China a las Américas. Ya vimos cómo en el *Jin Ping Mei*, una obra publicada en China por primera vez en 1610, algunas de las jóvenes que protagonizan la novela aparecen columpiándose durante los festivales de la primavera.[487] Lo mismo sucede en la literatura indostaní. En el caso de los amores entre Kṛṣṇa y Rādhā descritos por Jayadeva, podemos conocer las posturas sexuales por el diferente sonido de las pulseras o de las tobilleras de la pastora: «Me hizo el amor en varias posiciones / primero mis tobilleras sonaban en el aire / después lo hicieron las campanillas del cinturón de mis caderas».[488] El poeta no tiene inconveniente en describir las pasiones de los amantes o explorar sus sentimientos, incluida la fijación del dios con los pechos de Rādhā, más deliciosos que la fruta del coco. Su gran temor, sin embargo, comienza cuando, en un extremo de pasión arrebatadora, y en un intento de conquistar su amor, la joven hace algo que el poeta juzga temerario: «¡Se subió encima!».[489]

Como la Venus que devuelve la humanidad a Lucius, también Rādhā aparece en esta escena como una guerrera del amor. Como en los versos de Aretino, también aquí el varón —un dios en este caso— protesta por la incomodidad de la postura. Encadenado por sus brazos, aplastado por el peso de sus pechos, lacerado por sus uñas, con sus labios atrapados y mordidos por sus dientes, el amante de alguna manera ha sentido placer. «Paradójico en verdad es el camino del amor», escribe el poeta.[490] Eso sí, el fulgor y la fuerza del encuentro también han dejado en ella signos visibles de fatiga. Sus caderas dejaron de moverse, sus brazos se sintieron pesados, su pecho suspiró y sus ojos se cerraron. Tenía los pechos arañados, los ojos enrojecidos, corrido el carmín de los labios, el cabello despeinado y la falda separada de sus cordones dorados. Los efectos del amor son tan dramáticos que el último de los cantos del poema, el XXIV, está justamente dedicado a la restitución del orden que había quedado suspendido. Después de la pasión, la paz retorna a la expresión corporal del cuerpo exhausto. Rādhā le pide al dios que vuelva a pintar sus ojos, que restaure el carmín borrado por sus labios, que le coloque de nuevo los pendientes y le arregle los rizos, los votivos del pecho y las flores del pelo.

La historia de las posturas sexuales solo puede conocerse a través de evidencias indirectas. Lo que sabemos de la denominada postura del columpio nos ha llegado por medio de indicios literarios, fuentes iconográficas y tratados de salud. En el texto escrito por un morisco español, exiliado en Túnez, y que la académica portorriqueña Luce López-Baralt ha descrito, a falta de mejor título, como un «Kāma Sūtra español», se previene contra esta práctica por motivos al mismo tiempo higiénicos y morales.[491] Una opinión también presente en otros clásicos de la literatura erótica, como *El jardín perfumado*, un tratado árabe de principios del siglo XV, escrito en lo que hoy se conoce como Túnez. Su autor, haciéndose eco de las obras de Avicena, recomienda a sus lectores que no permitan que la mujer lleve a cabo el coito montada encima, porque «en esta posición, algunas gotas de su fluido seminal pueden entrar en el canal de tu verga y causar una uretritis aguda». Más adelante también insiste: «Si llevas a cabo el coito con una mujer elevada

encima de ti, tu espina dorsal sufrirá y tu corazón quedará afectado; y si, estando en esa posición la más mínima gota de las secreciones usuales de la vagina entran en el canal de tu uretra, una constricción dolorosa te puede sobrevenir».[492] La misma idea aparecía de modo aún más dramático en las páginas del *Decamerón*. En el tercer cuento de la novena jornada, el marido cree haber quedado en estado de concepción a causa de la costumbre de su esposa de montarse encima durante el momento del coito.[493]

CONCLUSIONES

De acuerdo con la leyenda narrada por el poeta Ferdowsi en el año 1010 en su poema épico *Shahnameh*, Jamshid, uno de los dos hijos del dios Sol, se hizo construir un trono aéreo desde el que poder contemplar su reinado. Gran benefactor de la humanidad, el rey, que miraba su obra desde las alturas, instituyó la fiesta del nuevo día, el *nowruz*, que muchos de sus súbditos celebraron imitando su vuelo por medio de columpios.[494] Sentado en mitad del aire, en un trono suspendido por unos demonios llamados *dívs*, Jamshid perderá la cabeza, creyéndose él mismo un dios. Presa de la vanidad, su trono será ocupado por Zahhāk, un espíritu maligno que durante mil años traerá al país la magia negra, la adoración de serpientes, los sacrificios humanos y la idolatría.

A lo largo de este libro, nos hemos topado con el columpio en los sitios más insospechados: desde las cuevas budistas de Maharashtra a los rollos de mano de la corte de la China imperial, o desde las vasijas rojas y negras de la Grecia clásica al centro mismo de la ciudad de Bangkok. Los lectores habrán visto cuestionados sus prejuicios en relación con el valor cultural de un instrumento que hoy nos parece irrelevante en su función y pueril en su desempeño. Y, sin embargo, el columpio aparece con insistencia en la historia global de la humanidad (véanse figs. 69 y 70), ya se trate de figuras totonacas o de representaciones barrocas. Sus usos históricos abarcan cosas tan dispares como la cura de enfermedades físicas y morales, el tratamiento de formas diversas de impotencia o la evitación de las conductas suicidas. Mucho antes de ser relegado al parque infantil, sirvió para expulsar ideas o materias a través de la producción de miedos, arcadas y vómitos. Presente en las leyendas persas tanto como en la mitología clásica, su historia puede narrarse de dos maneras distintas, ya sea que tomemos como punto de referencia el

objeto o la experiencia.

En lo que respecta a la experiencia, la modulación cultural del cuerpo no evita las zonas de confluencia, esos espacios compartidos que permiten trazar una historia global de lo común. El vértigo, la desorientación, la angustia, pero también la diversión, la exaltación o el ensimismamiento constituyen el mínimo antropológico sobre el que se edifican valores y estándares emocionales que pueden compartirse por grupos humanos diversos o que, por el contrario, toman rutas propias hasta el extremo de tornarse en apariencia incomparables. En ambos casos, la oscilación se presenta como la ocasión para la producción controlada de desórdenes cognitivos o sensoriales. Los primeros aparecen en toda aquella alteración de la conciencia en la que alguien se cree lo que no es o se piensa donde no está. En los segundos, las sensaciones van acompañadas de efluvios fantasmagóricos en donde el cuerpo percibe lo que la mente no es capaz de procesar, como sugerían por motivos distintos tanto Markus Herz como Sigmund Freud. La ilusión, la alucinación, el miedo, el malestar o el terror acompañan los fenómenos de desorientación, del mismo modo que la angustia surge de la suspensión del cuerpo así y la reiteración del movimiento.

No hay, sin embargo, una única forma de desorientación, sino al menos tres: siguiendo en esto la interesante doctrina de Inmanuel Kant —que no es sino una versión anterior de algunas ideas koselleckianas sobre las formas de la narración —, hemos sugerido en este libro que la historia de la experiencia debe acometerse con gafas trinoculares: aquellas que permiten pasar alternativamente de la experiencia personal a la comunitaria y a la social. De poco serviría una fenomenología de la oscilación que solo atendiera al testimonio de la persona principalmente afectada, dejando de lado sus lazos comunitarios o su contexto social. Quien se columpia lo hace de acuerdo con valores, mitologías, prácticas, rituales y creencias compartidas. La oscilación refleja muy bien ese carácter colectivo de las distintas formas en las que cabe desorientarse. Ya sea a través del equívoco, de la pulsión, de la imposición, de la distracción, de la manía o del hobby, de la melancolía o de la excitación, la historia del columpio no puede desligarse de ese carácter tripartito

que compete a las distintas maneras en las que interferir con el sistema vestibular de un ser humano.

Desde el punto de vista social, la historia del columpio está atravesada tanto por mitologías como por procesos rituales. Para empezar, no cabe escribir una historia de la oscilación sin atender a las condiciones que fuerzan el recuerdo de lo que querríamos olvidar. Ya sea que hablemos de la mitología de la Grecia clásica o de las leyendas relacionadas con el surgimiento de los columpios en la antigua Persia o en la China preimperial, nuestra historia está impregnada de fórmulas emocionales, de formas de vida caracterizadas por la perseverancia de rasgos comunes y mitemas compartidos: la embriaguez, desde luego, pero también el asesinato, el suicidio o la ambición se dan cita alrededor, siempre, de un impulso inevitable, ya sea el de las pastoras que parten en busca del *dios de todos los yoguis*, el de Erígone en busca del cadáver de su padre, el de Fedra en pos de Hipólito o el del Duque Wen de Jin dispuesto a incendiar el bosque en el que se oculta el más leal de todos sus consejeros. El ir y venir de la lanza siamesa que atraviesa el mar de Andamán y el golfo de Bengala se combina con el temor y el temblor, con la parálisis del enemigo y el movimiento infecundo. En todos los casos, la oscilación va acompañada de engaños y conjuros, de magia simpatética o, como en el caso de los *aioras* de la Grecia clásica, de fórmulas apotropaicas.

Por otro lado, estas leyendas e historias no serían nada sin el proceso social en el que se inscriben, sin las formas colectivas, ritualizadas, que permiten que, en determinadas circunstancias, el relato resulte creíble y parezca surgir de un acto voluntario. Muy lejos de ser un mero pasatiempo, la acción ritual se inscribe en un festival de licencia y, más en particular, en un proceso pautado de inversión social. Durante un tiempo al menos, el ministro tailandés de agricultura interpretará el papel del dios, las concubinas de las grandes familias del Reino del Medio podrán mirar al otro lado del vallado, las mujeres akha, tanto como las indias de Tamil Nadu o las gaditanas de Ubrique podrán subirse en columpios con la ilusión de creerse otras o de pensarse en otro sitio. A la extravagancia y el desvarío de los rituales de Estado hay que añadir, con más frecuencia, los tiempos

liminales que permiten la desorientación en un sentido físico, comunitario y social. Estos rituales, sobre todo bacánticos, invierten el régimen de jerarquía, permitiendo la trasposición de estamentos, clases y géneros. Quien está abajo puede jugar a estar arriba y quien está arriba, abajo. Al travestismo social se une también la potencia simbólica del sexo, a través de la consumación de una práctica que coloca a la mujer, durante cierto tiempo al menos, en posición dominante. No se trata además de una práctica sin consecuencias, puesto que el mismo ritual que cuestiona la jerarquía hace aflorar una nueva comunidad homogénea, una *communitas* formada por esclavos, por niños y, sobre todo, por mujeres. A lo largo y ancho del planeta, el columpio se ha erigido en torno a una sororidad que, desde el punto de vista físico, podría igualmente haber montado en cabras, en palos o en escobas. La pintora Lilly Martin Spencer, de ascendencia francesa y emigrada a los Estados Unidos a raíz de la Revolución de 1830, nos legó en este sentido una de las imágenes más significativas de estas formas de trasposición. En un cuadro de gran formato pintado en 1864 (véase fig. 71), Martin Spencer pintó una escena familiar en la que, durante las celebraciones del 4 de julio, su propio marido se había caído al suelo, al no poder sostener su peso el columpio en el que pretendía balancearse.

En segundo lugar, la historia del columpio es también la historia de un objeto, hoy prácticamente insignificante. Nuestra relación con los pecios de estos naufragios, con estos objetos que, a la manera de los muertos vivientes, no terminan nunca de fallecer, es muy esquiva. Compuesto y armado de cosas tan diferentes como son los picos y los dientes, en su interior se hallan formas y figuras, materiales y estructuras que aparecen de manera obsesiva, reiterativa, indecente, en territorios y culturas muy distintas. Presente en algunos de las rollos de mano más emblemáticos de la cultura china, fiel recordatorio de la restauración de la dinastía Chakri, en Tailandia, sobrerrepresentado en la pintura indostaní o responsable del año nuevo persa, el columpio se hace presente en los lugares más insospechados: ya sea el *Zaratustra* de Nietzsche, la obra de Freud, la antropología de Frazer o la teoría del juego de Huizinga. Aquí, también, cabe

preguntarse qué ha debido ocurrir para que la historia pueda ejercer su magisterio. Lo que he llamado en estas páginas el «régimen de relevancia», lo que confiere autoridad a la anécdota, lo que permite transformar un relato local en una experiencia compartida o una vivencia personal en un testimonio apreciable, está en la raíz misma del ejercicio de la historia, de toda ella, pero es inevitable cuando nos las vemos con experiencias y objetos que han quedado por así decir ocultos y abandonados ante los ojos de todo el mundo. El paisaje emocional del columpio, esa mezcla de cosas y sentimientos, de personas, de grupos y de leyes, siempre podría quedar arrinconado, siempre podría haber una voz que desde el más allá gritara: «¿Y a quién le importa?». La respuesta es sencilla, sin embargo. Nos importa a todos; no desde luego por lo que respecta al valor de la anécdota, sino por lo que concierne a la posibilidad de rastrear las condiciones de las experiencias compartidas, de las formas en las que la cultura comunitaria y la regla social se inscriben, de forma ritualizada, imperceptible, en el cuerpo.

La historia del columpio nos afecta aún por otros dos motivos. El primer de ellos concierne al amor, a la capacidad universal de los seres humanos para querer transformar su sentimiento en ley; para invertir, en ocasiones, el orden de aculturación, de modo que la improvisación sustituya a la norma, la libertad a la regla, la voluntad a la convención y la memoria al olvido. La experiencia de la oscilación forma parte de una economía visceral, de una autoridad estética, de una evidencia experiencial, a duras penas conceptualizada, en la que el cuerpo se siente liberado de las formas sociales y comunitarias de ordenación del mundo. Interesa también en lo que respecta a la manera en la que interpretamos o relacionamos el tiempo de ocio, el juego, olvidando quizá que la mayor parte de sus elementos constitutivos, que sus componentes emocionales, no son sino formas ritualizadas de favorecer el autoengaño. Ambos asuntos nos persiguen hoy, en las primeras décadas del siglo XXI. Por un lado, vemos florecer nuevos fanatismos erigidos sobre la piedra miliar del «yo siento». Por el otro, seguimos sin comprender los mecanismos de la formación espontánea de comunidades homogéneas, a veces transformadas en poderosos grupos

mediáticos.

EPÍLOGO

Como en la mayor parte de los países occidentales, también en España el columpio alcanzó el jardín infantil en el contexto de la cultura de masas de los años sesenta. Hasta entonces, los más pequeños habían podido disfrutar de este pasatiempo sobre todo en centros de esparcimiento privados o en los clubs de empresa con los que se dulcificaban las dificultades económicas del país. Uno de esos parques privados para funcionarios públicos fue construido en la Ciudad Universitaria de Madrid. La Junta de Energía Nuclear, la JEN, era el buque insignia del flamante programa de investigación nuclear que desarrolló el tardofranquismo. Como cualquier otro de sus trabajadores, LM, un granadino llegado a Madrid en la posguerra, era un empleado que se sentía orgulloso de trabajar en un lugar cuyo nombre se asociaba por entonces a las esperanzas del futuro. Aquellos eran los tiempos en los que el que más o el que menos pensaba que aquella fuente de energía podría resolver todos los males conocidos y que no había tarea más noble que contribuir a la expansión de su tratamiento nacional. A casa de LM comenzaron a llegar los fascículos coleccionables de *Investigación y Ciencia*, sobre todo aquellos que tenían que ver con el programa nuclear. Si el sueldo no era alto, el trabajo permitía el acceso a un lugar de esparcimiento privado, ideal para que los niños corretearan sin peligro, como si fueran ricos. En aquellos columpios de la JEN se columpiaron, en efecto, muchos hijos de funcionarios, de bajos ingresos y sueños elevados. Allí pasaron horas y horas, balanceándose en aquel instrumento dionisiaco, en esa máquina de sustitución, en el artefacto ritual de la comida fría, en el haṃsa de Brahmā. Aquellos niños nada sabían de la pequeña Erígone ni de la diosa Isis. No tenían ni idea de que el columpio hubiera sido utilizado para combatir el mareo del mar, para tratar la

tuberculosis, o para inducir el sueño. La historia del sistema vestibular les era tan ajena como el culto a Kṛṣṇa, los usos del petauro o la pintura de la dinastía Tang. No sabían quién era Fragonard, y de Goya solo habían oído hablar algo de unos fusilamientos.

Como otros de sus compañeros, LM murió prematuramente, el 9 de noviembre de 1994. Tenía 59 años. En el año 2009, ante la presión de los sindicatos, el Consejo de Seguridad Nuclear realizó dos estudios epidemiológicos sobre la posible incidencia del cáncer entre los trabajadores de la JEN. En el año 2015, el periódico *El Mundo* publicó un artículo de fondo, en el que se decía: «Hace algunos años una inspección ya detectó isótopos radiactivos procedentes del accidente ocurrido en el centro en el año 1970. Se encontró, increíblemente, plutonio debajo de unos columpios». [495]

AGRADECIMIENTOS

Un libro como éste es cosa de muchos. El grueso de esta investigación pudo concluirse en Berlín, al amparo del Instituto Max Planck de Historia de la Ciencia, primero durante el invierno de 2018 y más tarde durante el de 2019. Agradezco a las profesoras Lorraine Daston y Dagmar Schäffer su acogida, así como a los miembros de los departamentos II y III sus comentarios y críticas a versiones preliminares de algunos capítulos durante distintos seminarios. Lo mismo se aplica a la Universidad de París I, Sorbonne, que me acogió como profesor visitante en junio de 2021. Mi agradecimiento para el profesor Bertrand Tillier y otros muchos colegas y amigos del tristemente fallecido Dominique Kalifa. A lo largo de los casi seis años que me ha llevado escribir este libro, han sido muchas las personas con la que he contraído deudas de muy distinto tipo, comenzando por mis editores, Elena Martínez Bavière (Penguin Random House) y Michael Leaman (Reaktion Books). Ambos apoyaron desde el comienzo este proyecto y han tenido la generosidad de dejarme el tiempo necesario para acabarlo.

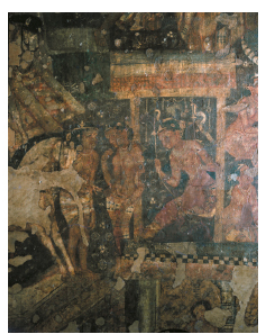
Mi colega y amiga Sofía Torallas, de la Universidad de Chicago, así como Raquel Martínez, me han servido de enorme apoyo en relación con el mundo griego. He tenido la fortuna de poder revisar con Juan Arnau los capítulos sobre el Sudeste Asiático. Muchos colegas también leyeron redacciones provisionales de esta investigación. Fernando Rodríguez-Mediano, Mercedes García Arenal, Fernando Aguiar, Eduardo Manzano, Manuel Lucena, James Amelang, Antonio Sánchez y Saúl Martínez, de la Universidad Autónoma de Madrid, así como, más recientemente, Antonio Calvo, de la Universidad de Málaga. Fue mi amigo de la Universidad de los Andes, Mauricio Nieto, quien primero me puso en la pista de la historia de la hamaca. Al otro lado del

Atlántico, me he beneficiado de comentarios y críticas de Nuria Godón, Mauricio Sánchez-Menchero, Estela Rosellón, Susana Sosenski, Sandra Gayol, Maria Bjerg, o Jimena Canales, entre otros muchos. Recibí de Kevin MacLoughlin, de la Universidad de Hong Kong, generosos comentarios sobre la porcelana Ming y Qing. La egiptóloga María Rosa Valdesogo me proporcionó mucha ayuda para encontrar la cópula perfecta de Isis con Osiris, en forma de milano. He podido intercambiar opiniones sobre la historia universal del amor con Paolo Santangelo y con Barbara Rosenwien, así como discutir versiones preliminares de este texto con los colegas del grupo de History of Experience en Tampere, Finlandia. En España, el propio grupo HIST-EX de historia de la experiencia sigue dando muestras de dinamismo. Mi agradecimiento a Diego Garrocho, Francisco Ortega, Juan Manuel Zaragoza, Alberto Fragio, Josefa Ros, Ruth Somalo, Nike Fakiner, Edgar Cabanas, Laura de la Parra, Inmaculada Hoyos, Vicente Palop, Fabio Scalese, Patricia Roth, Mónica Portillo, Pamela Lorea, Mijo Mikel, Tomas Macsotay, Fernando Vidal, Ramón del Castillo, Alicia García, Marina Núñez, Ana González Mozo, así como a mis amigos Angie Fernández, Alfredo Menéndez, Olga Falco, Victoria Diehl, Belén Rosa de Egea, Eva Fernández, Rafael Segura, y Ana Melgosa, entre otros muchos. Mi bello hijo Arturo sigue siendo la gran alegría de mi vida.

Mi bella Fay llegó a casa en mayo de 2020 y pronto comenzó a descansar en la misma mesa sobre la que terminaba este libro durante los tiempos duros del confinamiento. Sus ojos poderosos y tristes, su digna expresión concentrada, su generoso afecto sin palabras, su dulce maullido, le dieron el último impulso.

ILUSTRACIONES

1. La unión de Isis y Osiris en el interior del templo de Hathor. Los orígenes mitológicos del columpio (¿hay acaso otros orígenes?) se remontan al momento en que la diosa Isis se columpió en el pene de su esposo muerto.



2. La *nāga* Irandati recibe al general Purnaka subida en un columpio. Templos budistas de las cuevas de Ajanta, siglo V.

3. Jens Juel, *Dansebakken ved Sorgenfri* [*La pista de baile en Sorgenfri*], 1800.

A medida que avanza el siglo XVIII, la pintura europea comienza a explorar las cualidades dionisíacas del columpio. El miedo, por ejemplo, que el siglo anterior había definido como anticipación del dolor y de la muerte, comenzó a servir de pasatiempo.

Detalle del cuadro anterior.

4. Hubert Robert, *El columpio*, 1781-1782.

En las obras de Robert o de Fragonard, el uso del columpio se reviste de las cualidades románticas que, como los acantilados o los fantasmas de la literatura gótica, entretienen la conciencia a través de la evocación de un peligro.

5. Jean-Honoré Fragonard, *El columpio,* 1775-1780. En este cuadro de Fragonard, la altura alcanzada por la joven del columpio es tan desproporcionada que sus compañeras se sirven de un catalejo para poder seguir su vuelo.

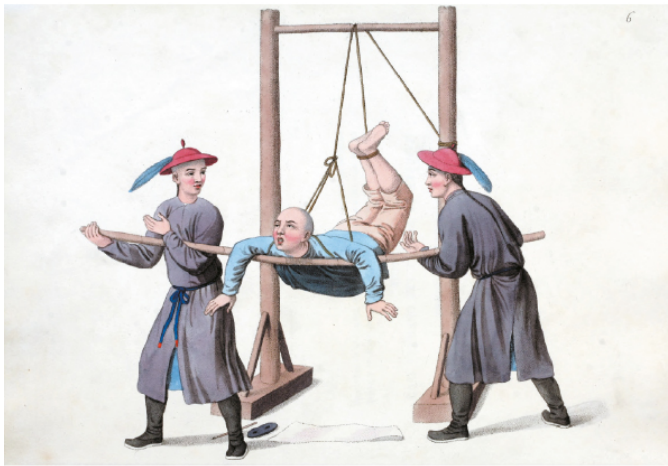
Los lienzos, dibujos y grabados que el pintor español Francisco de Goya dedicó al tema del columpio manifiestan una evolución temática que va de la fiesta galante al deseo inconsciente y de la brujería al sexo descarnado.

6. Francisco de Goya, *El columpio,* 1779. Esta pintura recrea la peligrosa mezcla de los niños de la aristocracia en este carnaval inverso en el que, llegado el caso, los nobles se disfrazan de pobres, se divierten como pobres y se columpian como pobres.

7. Vilhelm Hammershøi, *Las puertas abiertas*, 1905. A la manera del juego de siluetas con el que Kierkegaard intentaba construir su «pasatiempo psicológico», Hammershøi busca en los claroscuros del exterior las formas

del interior, a través de la reiteración de una figura, femenina en este caso, que aparece y desaparece, dejando tras de sí una sombra de melancolía.

El columpio, hoy un juego de niños, también ha servido como instrumento de tortura. Desde siempre, la suspensión del cuerpo ha formado parte del utillaje material con el que deshumanizar al enemigo.



8. Ilustración de John Dadley para *Los castigos de China,* de George Henry Mason (1804).

Los exploradores y viajeros europeos del siglo XVII describieron por primera vez la acción de colgarse por medio de ganchos, ritual conocido en la India como *carak-puja*. Relacionado con las denominadas «muertes iniciáticas», no fue difícil encontrar similitudes con la danza del sol de los navajos y de otras poblaciones de la América septentrional.

9. Representación del *carak-puja*, o Festival del columpio, 1858.

10. Francisco de Goya, *Vieja columpiándose*, 1826-1828.

11. Francisco de Goya, *Linda maestra!*, 1797-1799.

La bruja vuela porque se columpia, es decir, porque se cree lo que no es y se imagina lo que no ocurre, como el propio Goya se ocupó de representar en más de una occasión.

12. Francisco de Goya, *Columpio de brujas*, *c.* 1797.

13. John George Brown, *¡Dame impulso!,* 1882.

14. Max Klinger, *Columpio*, *c.* 1879.

En la Europa de finales del siglo XIX, los mismos columpios que ya colgaban en los cabarés de París también aparecen con frecuencia en la fotografía y en las artes visuales, sobre todo a través de la representación de niñas y jóvenes mujeres embelesadas, extasiadas, seductoras o iracundas.

15. Hermanos Biederer, postal erótica en la que se ve a una mujer con medias en un columpio, París, *c.* 1930.

De acuerdo con Higino, escritor hispanolatino del siglo I, para evitar el deseo de quitarse la vida colgándose del cuello, las atenienses instituyeron la práctica de columpiarse con sogas.

16. Baldassare Peruzzi, fresco de Diana y Erígone en el techo de la Villa Farnesina, *c.* 1510-1511.

En la Grecia clásica, el columpio era una actividad altamente ritualizada.

17. Preparativos de la acción ritual del columpio representados en una jarra ática decorada con pinturas rojas (420-410 a. C.).

18. Una joven ateniense se acerca a un columpio, aparentemente con temor. Jarra ática decorada con pintura roja (425-400 a. C.).

19. Un sátiro impulsa a una joven que se agarra con fuerza a las cuerdas del columpio, rodeada de unas extrañas floraciones fálicas. Escifo decorado con pintura roja, probablemente por el llamado pintor de Penélope (450-400 a. C.).

Si no podemos explicar las conductas a través de las creencias, tal vez podamos dar cuenta de las creencias a partir de las conductas.

20. Joven subida en un columpio. Ánfora ática de figuras negras, *c.* 530 a. C., anverso.

21. En el reverso de la misma ánfora, Alcestis regresa del Hades.

22. Metopa de la tumba llamada «del columpio», Cirene (actual Libia), *c.* 200 a. C.

Los padres que hoy en día llevan a sus hijos a montar en los columpios no pensarán ni por un momento que el juguete esté impregnado de las humedades del sexo o

del aroma de la muerte.

23. Reconstrucción de una figura minoica proveniente de Hagia Triada, 1367-1150 a. C.

La historia del columpio no solo concierne al régimen de verdad de un relato, sino a la forma en la que se negocia la relevancia de una historia.

24. Columpio gigante de Bangkok.

El columpio ha estado desde siempre ligado al paisaje emocional de la mujer. Podrían igualmente haber montado en escobas, en cabras o en palos. Se trata de una dramatización sin culpa ni arrepentimiento en la que la oscilación forma parte de una festividad de licencia en la que quienes están estructuralmente subordinadas experimentan el júbilo de la liberación.

25. Niñas iraquíes jugando durante el Eid al-Fitr.

26. Dibujo (*c.* 1895) que ilustra la celebración coreana del festival del *Dano,* en la que todavía pervive la costumbre de que las mujeres se columpien sobre plataformas suspendidas.

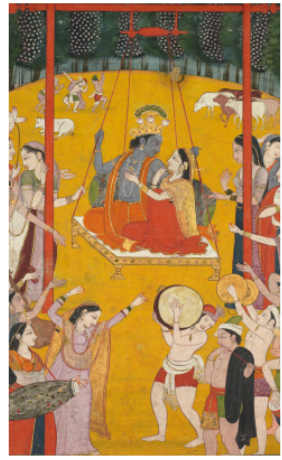
27. Mujeres celebrando el festival del *Teej* en Chanigarh, India.

28. El maharajá contempla un grupo de mujeres durante el festival del *Teej, c.* 1740.

29. Una mujer se columpia en Jaipur, 1680-1700.

Las imágenes permitían evocar experiencias emocionales que, como el amor, se asocian a la presencia del columpio.

30. Kṛṣṇa en un columpio con Rādhā, balanceados por dos *gop*ī, siglo XV.



31. Kṛṣṇa y Rādhā en el columpio, norte de la India, Himachal Pradesh, Kangra, finales del siglo XVIII.

32. Pierre-Auguste Cot, *La primavera*, 1873.

33. Paseo por el río durante el festival del qīng míng, *c.* 1737.

El jardín en el que se instala el columpio está rodeado de un muro, de una valla o de un cercado. Allí se cultivan al mismo tiempo mujeres y flores que comparten muchas veces el mismo nombre.

No hay historia de amor, en Oriente o en Occidente, que no se establezca alrededor del amor prohibido entre desiguales.

34. Jiao Bingzhen, *Álbum de mujeres*, 1692-1722.

En el amor, como en la música, se improvisa. Lejos de ver el mundo como lo

dicta la ley o lo señala la costumbre, las formas de pensar y de sentir de los enamorados no se acomodan (por entero) a los patrones de conducta aceptados ni se rigen (siempre) por las expectativas socialmente sancionadas.

35. Jóvenes concubinas columpiándose en el palacio imperial. Escena relativa al segundo mes del álbum de actividades femeninas de la colección del emperador, durante la dinastía Qing, *c.* 1720.

En China, como en el resto del mundo, la iconografía del columpio tiene su origen en un reclamo esencialmente masculino, realizado por hombres para su propio deleite.

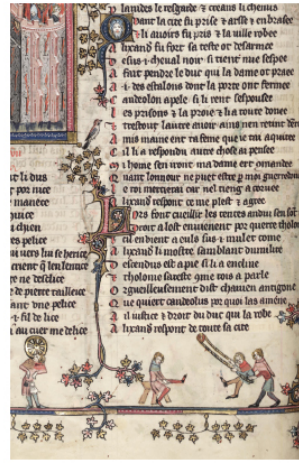
36. William Adolphe Bouguereau, *Nymphaeum*, 1878, un cuadro sobre la representación reiterativa de la misma modelo.

37. Escena de artista desconocido de un parque de Estambul a finales del siglo XVIII.

38. Pieter Brueghel *el Viejo*, *Juegos de niños*, 1560. Arriba a la izquierda, a través de la ventana, se ve a un joven columpiándose.

El cuadro *Juegos de niños* pasa revista a unas ochenta actividades: desde los juegos de saltos hasta la costumbre infantil (y no solo infantil) de remover la mierda. El columpio está presente, escondido en el

interior de una vivienda.



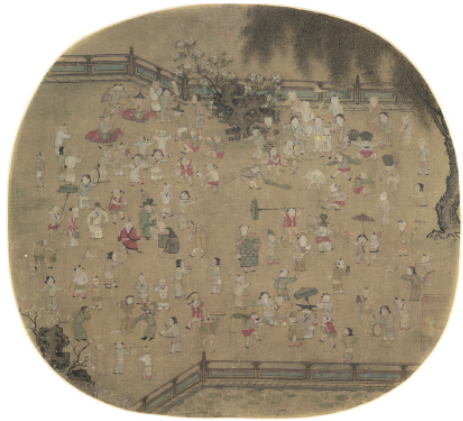
39. Juegos de equilibrio en los márgenes de un manuscrito medieval del siglo XIV.

El columpio fue, durante mucho tiempo, cosa de niñas, acróbatas y enfermos.

40. Simone Martini, detalle del altar del beato Agostino, *c.* 1324. El impulso fue tan grande que el niño salió volando y se partió la cabeza.

41. Jean-Baptiste Le Prince, *La cuna rusa*, 1764-1765.

Platón ya defendía que el llanto desconsolado de los niños podía combatirse imitando en lo posible el balanceo de las olas.



42. Escuela de Su Hanchen, *Cien niños jugando*, 1130-1160. De nuevo el columpio está ausente en esta gran enumeración de juegos.

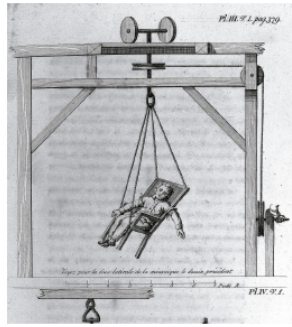
43. Un niño se columpia al comienzo del rollo *Cien niños en la larga primavera*, de Su Hanchen.

En el juego hay que atenerse a la norma básica de creernos otros y sabernos los de siempre.

44. La Virgen sentada sobre una luna creciente, en el interior de un jardín. Pintura anónima del siglo XV.

El doctor Taylor Smyth instaló en el hospital de Middlesex, en el centro de Londres, un columpio para el tratamiento de la tisis pulmonar.

45. Los cinturones que sujetaban el estómago tenían en principio la función de evitar los mareos. En este caso se trata de una estampa de Eusebio Planas, de 1884.



46. Columpio utilizado para la cura de distintas vesanías. Ilustración de Joseph Gueslain en su *Tratado sobre la alienación mental* de 1826.

A comienzos del siglo XIX, el columpio, junto con otras formas de oscilación, también fue utilizado para tratar los síntomas de la enfermedad mental.

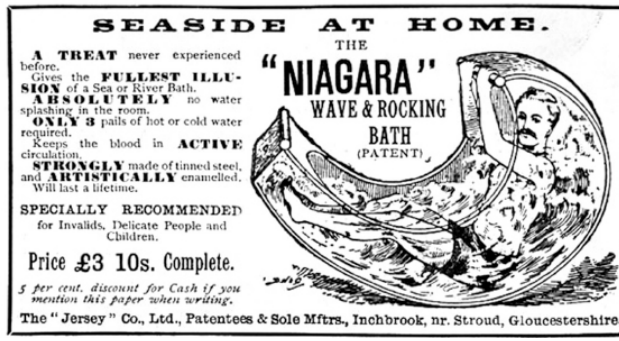
Quien se columpia experimenta todas las ventajas de lo imaginario sin los inconvenientes de lo real: navega sin olas, cabalga sin caídas, viaja en la comodidad de su dormitorio.

47. El girador de Hallaran en una ilustración de sus *Observaciones sobre las causas y curas de la enfermedad menta*l, 1818.

El columpio permite el viaje desde casa, ya sea a caballo o en camello, en barco o en ferrocarril.

48. Los taburetes de equitación circularon por Europa y Estados Unidos entre los siglos XVIII y XIX prometiendo todo tipo de beneficios para la salud.

49. Taburete de equitación de finales del siglo XIX.



50. Esta bañera oscilante, como la publicidad anterior, también victoriana, ensalza los beneficios del movimiento de las olas sin derramar una sola gota de agua.

Este cuadro no va de sentimientos, sino de la posición relativa de los amantes. La mujer arriba, cabalgando, imponente, radiante; el varón debajo, recostado sobre su espalda, agazapado, incómodo y disminuido.

51. Tal vez no haya cuadro más famoso sobre el columpio que este de Fragonard de 1767. Abajo a la derecha, camuflado junto a unas flores, el perro ladra y los niños se asustan.

El elogio de la pierna ha formado parte de la retórica de la seducción al menos desde mediados del siglo XVI.

52. Figura de porcelana fabricada en Londres a mediados del siglo XVIII.

53. Tapiz de grandes dimensiones realizado a partir de un diseño de Jean-Baptiste Huet, 1774-1792.

54. Escena galante en un parque de Praga. Lienzo de Norbert Grund.

A partir de la década de 1730, el columpio se extiende por Europa. Desde los bosques de Praga hasta los campos de Dinamarca, el continente se nutre de un tema que disfrutó de una enorme popularidad.

La reunión campestre puede parecer inocente, pero no carece de elementos lascivos.

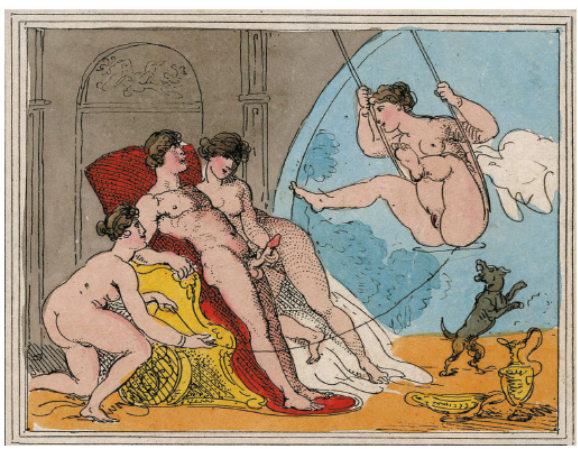
55. Este cuadro de Watteau, *Los pastores*, *c.* 1717, constituye uno de los primeros ejemplos del uso del columpio en escenas de fiesta galante.

La vista, el tacto, el oído, el olfato o el gusto tienen sin duda su papel en la comedia de la seducción, pero no son los únicos sentidos en los que se apoya la tragedia del deseo. La relación del columpio, a través de la excitación del sentido de la orientación y el equilibrio, es mucho más primaria.

56. La práctica universal de los usos sexuales del columpio, en este caso en una escena erótica de la dinastía Qing.

Muchos museos y colecciones privadas del mundo contienen numerosos ejemplos de prácticas sexuales relacionadas con el columpio.

57. Pareja haciendo el amor sobre un columpio en una pintura rajastaní realizada hacia 1690.



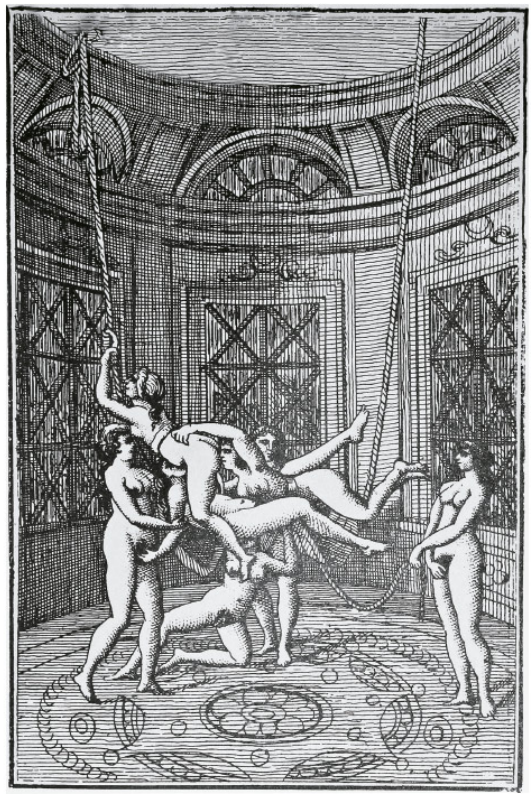
58. Thomas Rowlandson, escena erótica con columpio, *c.* 1800.

59. Seguidor de Thomas Rowlandson, *Mujer columpiándose sobre un grupo de músicos*, siglo XX.

60. Thomas Rowlandson, *Felicidad rural o amor en calesa*, *c.* 1800.

Como instrumento de sustitución, el columpio no solo era capaz de replicar el movimiento del caballo, sino que permitía copular al paso, al trote o al galope, según las circunstancias.

Al tiempo que se Juliette se columpia (*se branle*), Olympe se masturba, es decir: también *se branle.*



61. Ilustración de *Juliette*, 1797.

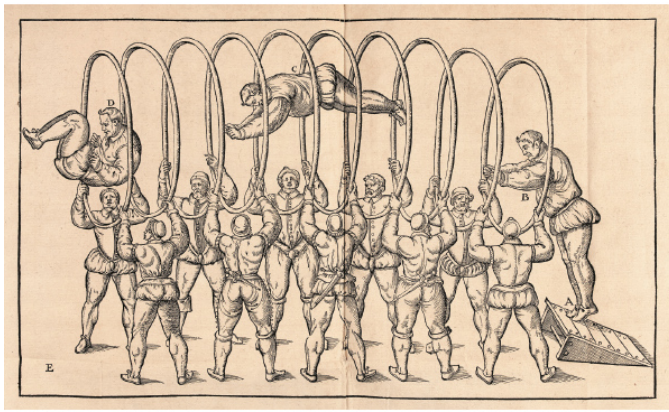
La oscilación no solo pone en juego la alternancia entre el adentro y el afuera, sino la mucho más radical relación entre el arriba y el abajo.

El columpio es peligroso porque cuestiona el sentimiento que nos permite orientarnos en el espacio físico, moral y social.

62. Ilustración de un *petauro* (un columpio) en el tratado de gimnástica médica de Girolamo Mercuriale, 1573.

63. Moneda o tésera romana de tiempos del emperador Tiberio. Un hombre y una mujer, él con el pene erecto, columpian a una joven.

La aparición de un columpio en este tipo de téseras produce no poca perplejidad. Lejos de las escenas de sexo explícito, el *petauro* parece interrumpir una serie que va desde la felación a la sodomía, pasando por un número más o menos acotado de prácticas sicalípticas.

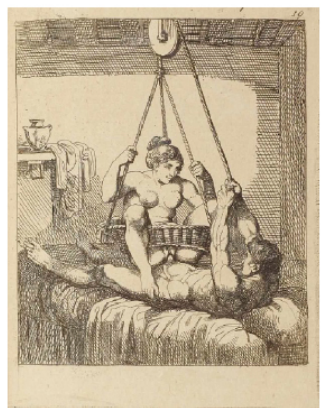


64. Ejercicios de petauristas (saltadores) atravesando distintos aros, de acuerdo con Archange Tuccaro, 1599.

65. Detalle del fresco de la sala de juegos del Castello Estense, en Ferrara, a partir de un diseño de Ligorio, *c.* 1573.

El *petauro* tenía un uso sexual relacionado con alguna de las dieciséis posturas clásicas: las mismas que aparecían en los *modi* de Romano, en el *apoditerium* de Pompeya o en los textos de Elefantis.

66. Página de los *modi* de Giulio Romano, con versos de Aretino, en la que aparece representada la postura del columpio.



67. Bartolomeo Pinelli fue uno de los artistas inspirados en los *modi* de Romano que mejor supieron comprender las características de la *venus pendula*, como se ve en este aguafuerte de 1810.

68. Giulio Romano, fresco de la Camera delle Aquile, Palazzo Te, Mantua, c. 1528.

69. Figura de una joven en un columpio conservada en el Museo de Antropología de Xalapa, México. La datación es incierta, quizá sea totonaca (800-1500).

De acuerdo con la leyenda narrada por el poeta Ferdowsi en el año 1010, Jamshid, uno de los dos hijos del dios Sol, se hizo construir un trono aéreo. Gran benefactor de la humanidad, instituyó la fiesta del *nowruz*, que sus súbditos celebraron imitando su vuelo por medio de columpios.

70. Orígenes del columpio de acuerdo con el *Libro de los Reyes (Sahnameh),* c. 1435.

71. En este cuadro de Lily Martin Spencer, de 1830, el marido de la artista se ha caído del columpio al intentar subirse.

LISTADO DE ILUSTRACIONES

FIGURA 1. La unión de Isis y Osiris, interior del templo de Hathor, en Dendera, Egipto, periodo ptolemaico tardío.
FIGURA 2. El encuentro de la *nāga* Irandati y el general Purnaka, cueva II de los templos budistas de las cuevas de Ajanta, Maharashtra, India, siglo V.
FIGURA 3. Jens Juel, *Dansebakken ved Sorgenfri* [*La pista de baile en Sorgenfri*], *c.* 1800, óleo sobre lienzo, 42 × 65 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhague.
FIGURA 4. Hubert Robert, *El columpio*, 1781-1782, óleo sobre lienzo, 173,4 × 87,9 cm, Metropolitan Museum, Nueva York.
FIGURA 5. Jean-Honoré Fragonard, *El columpio*, 1775-1780, óleo sobre lienzo, 215,9 × 185,5 cm, Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington.
FIGURA 6. Francisco de Goya, *El columpio,* 1779, óleo sobre lienzo, 260 × 165 cm, Museo del Prado, Madrid.
FIGURA 7. Vilhelm Hammershøi, *Las puertas abiertas,* 1905, óleo sobre lienzo, 52,5 × 60 cm, The David Collection, Copenhague.
FIGURA 8. Ilustración de John Dadley para *Los castigos en China,* de George Henry Mason (1804), plancha n.º 6, que Mason denomina «El castigo del columpio», Wellcome Library, Londres.
FIGURA 9. Representación del *carak-puja,* o festival del columpio, en *History of India,* James S. Virtue, Co., Londres, 1858.
FIGURA 10. Francisco de Goya, *Vieja columpiándose*, 1826-1828, aguafuerte, 28,9 × 20,4 cm, Museo del Prado, Madrid.
FIGURA 11. Francisco de Goya, *Linda maestra!,* 1797-1799, aguatinta sobre papel verjurado, 30,6 × 20,1 cm, Museo del Prado, Madrid.
FIGURA 12. Francisco de Goya, *Columpio de brujas*, *c.* 1797, sanguina sobre papel verjurado, 19,7 × 13,7 cm, Museo del Prado, Madrid.
FIGURA 13. John George Brown, *Give me Swing!* [*¡Dame impulso!*], 1882, colección particular.
FIGURA 14. Max Klinger, *Schaukel* [*Columpio*], de la serie *Intermezzi. Rettungen Ovidischer Opfer* [Intermedios. Rescate de las víctimas de Ovidio], 1879, dibujo y aguatinta sobre papel, 26,2 × 39,2 cm, National Gallery of Art, Washington.
FIGURA 15. Hermanos Biederer, Ostra Estudios, postal erótica de mujer con medias en un columpio, París, *c.* 1930.
FIGURA 16. Baldassare Peruzzi, fresco de Diana y Erígone en el techo de

la Loggia di Galatea, Villa Farnesina, Roma, 1510-1511, Alamy.

FIGURA 17. Jarra [*chous*] ática decorada con figuras rojas atribuidas al pintor conocido como Meidias, 420-410 a. C., Metropolitan Museum, Nueva York.

FIGURA 18. Jarra [*chous*] ática decorada con pintura roja. Un hombre coloca a un niño en un columpio. Encontrada en Koropi y atribuida al llamado «pintor de Eretria» (425-400 a. C.), Museo de Arqueología Nacional, Atenas.

FIGURA 19. Vasija (escifo) decorada con pinturas rojas, atribuida al llamado «pintor de Penélope», 450-400 a. C., proveniente de Chiusi, Italia, Altes Museum, Berlín.

FIGURAS 20 Y 21. Ánfora ática de dos asas, de figuras negras, *c.* 530 a. C., descubierta en Montalco di Castro (Italia), atribuida al llamado «pintor del Columpio», vista desde dos ángulos, Museo del Louvre, París.

FIGURA 22. Metopa de la tumba llamada «del columpio» proveniente de Cirene (actual Libia), *c.* 200 a. C., Museo del Louvre, París.

FIGURA 23. Reconstrucción de una figura minoica proveniente del yacimiento de Hagia Triada, 1367-1150 a. C., Museo de Heraklyon, Creta.

FIGURA 24. Columpio gigante de Bangkok, 2019, Alamy.

FIGURA 25. Niñas iraquíes jugando durante el Eid al-Fitr, fotografía de Wathiq Khuzaie / Getty Images.

FIGURA 26. Pieza extraída de los dibujos sobre pasatiempos y ocupaciones realizados por Kim Jun-geun, conocido como Gisan (箕山), para el libro de Stewart Culin, *Korean Games. With Notes on the Corresponding Games of China and Japan,* University of Pennsylvania, 1895. The Penn Museum, Philadelphia.

FIGURA 27. Mujeres celebrando el festival del *Teej* en Chanigarh, India, 2016, Alamy.

FIGURA 28. El maharajá Abhai Singh contempla un grupo de mujeres durante el festival del *Teej*, *c.* 1740, Rajastán, noroeste de la India, 29,9 × 19,4 cm, Cleveland Museum of Art.

FIGURA 29. Una mujer se columpia. Parte de un álbum de pinturas producido en Jaipur, de estilo manohar o mewar, 1680-1700, Museo Británico, Londres.

FIGURA 30. Kṛṣṇa en un columpio con Rādhā, balanceados por dos *gopī*, Bilvamangala, *Balagopalastuti*, f. 38r, s. XV, Wellcome Collection, Londres.

FIGURA 31. Kṛṣṇa y Rādhā en el columpio, *Hindola Rāga*, Kangra, Himachal Pradesh, norte de la India, finales del siglo XVIII, acuarela, oro y tinta sobre papel, 20,5 × 15,3 cm, Cleveland Museum of Art.

FIGURA 32. Pierre-Auguste Cot, *La primavera*, 1873, óleo sobre lienzo, 213,4 × 127 cm, Metropolitan Museum, Nueva York.

FIGURA 33. Paseo por el río durante el festival del *qīng míng*, distintos pintores de la corte, *c.* 1737, pintura sobre seda, detalle, Museo

Nacional de Taiwan, Taipéi.

FIGURA 34. Jiao Bingzhen, *Álbum de mujeres*, 1692-1722, 30,9 × 20,4 cm, Palacio Nacional, Taipéi.

FIGURA 35. Basado en una obra de Chen Mei (activo entre 1720 y 1740), mujeres columpiándose a la sombra del sauce durante la primavera. Parte de un álbum de actividades femeninas distribuidas en doce meses, dinastía Qing (1644-1911), marfil, nácar y piedras semipreciosas, tinta y color sobre seda, 37 × 31,8 cm, The Palace Museum, Pekín.

FIGURA 36. William Adolphe Bouguereau, *Nymphaeum*, 1878, óleo sobre lienzo, 144,8 × 209,5 cm, The Haggin Museum, Stockton, California.

FIGURA 37. Autor desconocido, *Reunión de mujeres en el parque de Kağıthane* (Estambul), finales del siglo XVIII, acuarela sobre papel, 13,4 × 24,2 cm.

FIGURA 38. Pieter Brueghel *el Viejo*, *Juegos de niños*, 1560, 118 × 161 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena.

FIGURA 39. Juegos de equilibrio, *Roman d'Ale×andre*, 1338-1344, Oxford, Bodleian Library, MS. Bodl. 264, 78v.

FIGURA 40. Simone Martini, detalle del altar del beato Agostino Novello, *c*. 1324, historia del llamado «milagro Paganelli», Pinacoteca Nazionale, Siena.

FIGURA 41. Jean-Baptiste Le Prince, *La cuna rusa*, 1764-1765, óleo sobre lienzo, 59,1 × 72,7 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

FIGURA 42. Escuela de Su Hanchen, *Cien niños jugando*, 1100-1200, hoja, tinta y color sobre seda, 28,7 × 31,2 cm, Cleveland Museum of Art.

FIGURA 43. Su Hanchen, *Cien niños en la larga primavera*, 1130-1160, detalle de un rollo de mano de 4.392 × 250 cm, Palacio Nacional, Taipéi.

FIGURA 44. Anónimo, *Madonna sobre una luna creciente en Hortus conclusus* [en un huerto cerrado], *c*. 1450, 95 × 62 cm, Gemälde Gallerie, Berlín.

FIGURA 45. Eusebio Planas, *Academias de mujer,* n.º 2, estampa, 1884, Museo del Romanticismo, Madrid.

FIGURA 46. Joseph Gueslain, *Traité sur l'aliénation mentale et sur les hospices des aliénés,* J. van der Hey, Ámsterdam, 1826, 2 tomos, plancha III y IV, p. 379, Wellcome Collection, Londres.

FIGURA 47. William Saunders Hallaran, *Practical Observations on the Causes and Cures of Insanity,* Eduard and Savages, 1818, Londres, Wellcome Collection, Londres.

FIGURA 48. Cartel publicitario sobre una versión inglesa del taburete de equitación, vendido en Baker Street, Londres.

FIGURA 49. Taburete de equitación para uso medicinal de finales del siglo XIX.

FIGURA 50. Cartel publicitario de bañera oscilante, *c*. 1891. El diseño promete una experiencia única, especialmente recomendada para

tullidos, niños y personas delicadas.

FIGURA 51. Jean-Honoré Fragonard, *Les hasards heureux de l'escarpolette,* 1767, Wallace Collection, Londres.

FIGURA 52. Joven columpiándose en una figura de porcelana producida en la fábrica de Charles Gouyn (en St. James, Londres, activa entre 1747 y 1760), conocida inicialmente, y a raíz de esta figura, como Girl in a Swing Manufactory, *c*. 1752, 15,2 × 17,8 × 12,7 cm, Museo de Bellas Artes, Boston.

FIGURA 53. *L'Escarpolette* [*El columpio*], tapiz de la manufactura de Beauvais, a partir de un diseño de Jean-Baptiste Huet, 1774-1792, 360 × 240 cm, Museo del Louvre, París.

FIGURA 54. Norbert Grund, *Mujer en un columpio. Escena galante en un parque*, *c*. 1760, 27,2 × 22 cm, óleo sobre tabla, Czech National Gallery, Praga.

FIGURA 55. Antoine Watteau, *Les bergers* [*Los pastores*], *c*. 1717, óleo sobre lienzo, 56 × 81 cm, castillo de Charlottenburg, Berlín.

FIGURA 56. Escena erótica con columpio de la dinastía Qing. Forma parte de un conjunto de seis estampas con jóvenes haciendo el amor en jardines y exteriores, siglos XVIII o XIX.

FIGURA 57. Pareja haciendo el amor sobre un columpio, *c*. 1690, pintura sobre papel realizada en el estilo conocido como «Bikaner», Rajastán, India, 19,70 × 13,70 cm, Museo Británico, Londres.

FIGURA 58. Thomas Rowlandson, escena erótica con columpio, *c*. 1800, acuarela sobre papel y técnicas varias, 107 × 129 mm, Museo Británico, Londres.

FIGURA 59. Seguidor de Thomas Rowlandson, *Mujer columpiándose sobre un grupo de músicos*, siglo XX, Wellcome Collection, Londres.

FIGURA 60. Thomas Rowlandson, *Rural Felicity or Love in a Chaise* [*Felicidad rural o amor en calesa*], *c*. 1800, acuarela sobre papel y técnicas varias, 162 × 106 mm, biblioteca de la Universidad de Princeton.

FIGURA 61. Ilustración para el libro *Juliette*, del Marqués de Sade, Bruselas, 1797, vol. 10, 147 × 90 mm.

FIGURA 62. Girolamo Mercuriale, «Oscellae vel petaurum», en *Ars Gimnastica,* 1573, libro III.

FIGURA 63. Tésera romana del siglo I, colección de monedas de bronce imperial, 17095, I CE, Biblioteca Nacional de Francia, París.

FIGURA 64. Archange Tuccaro, *Trois dialogues de l'e×ercise de sauter,* Claude de Monstroeil, París, 1599.

FIGURA 65. Ludovico Settevecchi, Sebastiano Filippi, conocido como Bastianino, y Leonardo da Brescia, a partir de dibujos de Pirro Ligorio, detalle del fresco de la sala de juegos del Castello Estense, *c*. 1573, Ferrara, Italia.

FIGURA 66. Giulio Romano, *Sonetti lussuriosi*, ilustrados por Giulio Romano y grabados por Marcantonio Raimondi, *c*. 1527, Venecia.

FIGURA 67. Bartolomeo Pinelli, aguafuerte para la serie *La Scola di*

Priapo, 1800-1849, 103 × 108 mm, Roma.

FIGURA 68. Fresco de Giulio Romano en la Camera delle Aquile, *c*. 1527-1528, Palazzo Te, Mantua.

FIGURA 69. Figura de una joven en un columpio, quizá totonaca (800-1500), Museo de Antropología de Xalapa, México.

FIGURA 70. Jamshid en su trono aéreo, sostenido por *dívs*, *c*. 1435, ilustración del *Shahnameh* [*Libro de los Reyes*] de Ferdowsi, Shiraz, actual Irán.

FIGURA 71. Lily Martin Spencer, *The Artist and Her Family on a Fourth of July Picnic*, 1830, Washington Museum of Women in Art.

NOTAS

INTRODUCCIÓN

[1] El 18 de octubre de 1940, la sección de Parques y Jardines del Ayuntamiento de Madrid realizó, a través del jardinero mayor, una solicitud para introducir algunos cambios en los jardines de la Villa de París y de la plaza de las Salesas: «el primero para establecer juegos infantiles en que encuentren entretenimiento y esparcimiento los niños menores [...]. En el Jardín de la Villa de París se construirán, según se indica en el plano, evacuatorios para niños y niñas con sus respectivos lavabos, columpios, juegos de bolos, dos árboles de mayo, juego de croquet, un estanque rectangular para barquitos y dos espacios para arena de río». La entrada, decía la nota, estaría reservada para niños menores de siete años. Archivo de Villa, Expediente 16-382-423.

[2] Véase Hans Wentzel, «Jean-Honoré Fragonards "Schaukel": Bemerkungen zur Ikonographie der Schaukel in der Bildenden Kunst"», en *Wallraf-Richartz-Jahrbuch,* 26 (1964), pp. 187-218; y Donald Posner, «The Swinging Women of Watteau and Fragonard», en *The Art Bulletin*, 64, 1 (marzo de 1982), pp. 75-88.

[3] R. L. Hobson, *The Wares of the Ming Dynasty*, Londres, Tuttle, 1962.

[4] Sobre este asunto, véase Colleen Becker, «Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm», *Journal of Art Historiography*, 9 (diciembre de 2013), pp. 1-25.

[5] Giorgio Agamben, «Aby Warburg and the Nameless Science», en Daniel Heller-Roazen, trad. y ed., *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 89-103.

[6] Giovanni Careri, «Aby Warburg», *L'Homme*, 165 (enero-marzo de 2003), <http://lhomme.revues.org/198>; DOI: 10.4000/lhomme.198>. Consultado el 16 de noviembre 2017.

[7] Carlo Ginzburg, *Ecstasis. Deciphering the Witches Sabbath*, [1989], Raymond Rosenthal, Nueva York, 1991.

[8] Javier Moscoso, «Emotional Experiences», en *History of Psychology*, 24 (2021), pp. 136-141.

[9] Véase, por ejemplo, Javier Moscoso, «From the History of Emotions to the History of Experience», en Elena Delgado, Pura Fernández and Jo Labanyi, eds., *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History (18th Century to the Present),* Nashville, Vanderbilt Press, 2016, pp. 171-195; Rob Boddice y Mark Smith, *Emotion, Sense, Experience*.

Cambridge, Cambridge University Press, 2020.
[10] Joanna Bourke, *Fear. A Cultural History*, Londres, Shoemaker & Hoard, 2007.
[11] Barbara H. Rosenwien, *Anger. The Conflicted History of an Emotion*, Yale, Yale University Press, 2020.
[12] En la edición de *Oeuvres de Plutarque, traduites du grec par Amyot*, París, 1803, Coussac, t. 2, p. 152. En la edición española, el mecimiento del delfín por medio del columpio se ha perdido por completo. Véase Plutarco, *Obras morales y de costumbres*, t. IX, Madrid, Gredos, 2002, p. 318.
[13] El refrán dice «The songbird in its cage sings not for joy, but rage». Sobre la historia de las jaulas de pájaros y de sus balancines, véase Jerry Dennis, «A History of Captive Birds», en *Michigan Publishing,* 53, 3 (verano de 2014), disponible en <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0053.301>.
[14] James G. Frazer, *The Golden Bough. A study in Magic and Religion*, 3.ª ed. parte III: *The Dying God*, Londres, McMillan, 1911, pp. 277-285: «Swinging as Magical Rite».
[15] De manera tangencial, Frazer mencionaba el festival musulmán de Dardistán. En el islam, en efecto, el columpio se ha utilizado y todavía se utiliza en dos grandes acontecimientos. El primero, en la fiesta citada del Eid al-Fitr, que pone fin al mes de ayuno del Ramadán. El segundo, en el balanceo ritual relacionado con el regreso de los peregrinos de La Meca, que tiene lugar en el norte de Yemen, incluyendo la capital, Sana'a. Esta celebración del hach se realiza con columpios conocidos como *al-Mahdra.*
[16] Mircea Eliade, *Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy* [1951], William R. Trask, trad., Londres, Kegan Paul, 1964, especialmente «Magical Flight», pp. 477-481.
[17] William M. Reddy, *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 129.

1. LOS AFECTOS

[18] Aristóteles, *De Anima*, libro III, cap. 1.
[19] Nicholas J. Wade, «Vertigo», en Stanley Finger *et al.*, *History of Neurology*, 95 (2009). Véase también *Handbook of Clinical Neurology*, 95 (2009), pp. 489-500, cap. 32: «Sensory and perceptual disorders».
[20] Véase la obra del filósofo Mark Johnson, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1987.
[21] Sobre el sentido del movimiento, véase Nicholas J. Wade, *Perception and Illusion. Historical Perspectives*, Nueva York, Springer, 2005, esp. p. 89 y ss.

[22] Rob Boddice, *A History of Feelings*, Londres, Reaktion Books, 2019.
[23] Rebekka Ladewig, *Schwindel. Eine Epistemologie der Orientierung*, Tubinga, Mohr Siebeck, 2012.
[24] Jan Evangelista Purkyně, «Beyträge zur Kenntnis des Schwindels aus heautognostischen Daten» (1820), en *Opera Omnia*, vol. II, Praga, 1937, pp. 15-37.
[25] Sobre este asunto, véase Michael Hagner, «Psychophysiologie und Selbsterfahrung. Metamorphosen des Schwindels und der Aufmerksamkeit des 19. Jahrhunderts», en Aleida Assmann y Jan Assmann, eds., *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation VII*, Múnich, Fink, 2001, pp. 241-264; así como Rebekka Ladewig, *Schwindel…*, pp. 245-276.
[26] Julien Offray de La Mettrie, *Traité du vertige*, París, rue s. Jacques, 1737, p. 8.
[27] Ibídem, pp. 9-10.
[28] Ian Hacking, «La Mettrie's Soul: Vertigo, Fever, Massacre, and The Natural History», *CBMH*, 26 (2009), pp. 179-202.
[29] Thomas Willis, *Two Discourses on the Soul of Brutes*, cap. VII: «Of the Vertigo, or a Turning Around in the Head», Universidad de Michigan, pp. 145-153, <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A66518.0001.001?view=toc>.
[30] Ibídem, p. 145.
[31] Joseph Frank, *Praxeos medicae universae praecepta* [1811-1843], *rerum partis II*, vol. 1, I. *De morbis systematis nervorum*, en *Enciclopedia de Medicina, Cirugía y Farmacia. Patología Interna*, Francisco Álvarez *et al.*, trads., Madrid, Fuentenebro, 1842, t. VI, *Enfermedades del encéfalo*.
[32] Ibídem, pp. 379-380.
[33] J. Lanzoni, «Tubarum sonus remedium vertiginis», *Act. Acad. Natur. Cir.*, vol. I, p. 88. Citado por Frank, *Patología Interna…*, p. 391.
[34] Ibídem, pp. 382-385.
[35] Erasmus Darwin, *Zoonomia, Or the Laws of Organic Life*, 2.ª ed., Londres, J. Johnson, 1794, vol. I, p. 279.
[36] Ibídem, p. 282.
[37] Ibídem.
[38] Immanuel Kant, *Anthropologie*, VII, § 169. [Hay trad. cast.: *Antropología*, Madrid, Alianza, 2015.]
[39] Erasmus Darwin, *Zoonomia…*, p. 284. Para una historia de las condiciones históricas de la subjetividad y de la atención en particular, véase Jonathan Crary, *Suspension of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Londres, MIT Press, 1999.
[40] Erasmus Darwin, *Zoonomia…*, p. 284.
[41] Ibídem, p. 301. Sobre el instrumento que Darwin nunca llegó a construir pero que sirvió de referencia para otros propósitos, véase más adelante el cap. 6, «La locura».
[42] Charles Darwin, *Correspondence*, 1 de marzo de 1832: «In the Bay of Biscay there was a long and continued swell and the misery I

endured from sea-sickness is far far beyond what I ever guessed at». En <https://www.darwinproject.ac.uk/letter/DCP-LETT-158.xml>. [Hay trad. cast.: *Correspondencia de Charles Darwin*, Madrid, CSIC, 2012.]

[43] Markus Herz, *Versuch über den Schwindel*, Berlín, Vossicshen Buchhandlung, 1791. Para una discusión sobre la obra de Herz en relación con Kant, véase Jason M. Peck, «Vertigo Ergo Sum: Kant, his Jewish "Students" and the Origins of Romaticism», *European Romantic Review*, 26 (2015), pp. 1-29. Para una buena introducción al pensamiento de Herz, véase Martin L. Davies, *Identity or History? Markus Herz and the End of the Enlightenment*, Detroit, Wayne State UP, 1995.

[44] Immanuel Kant, *Was heisst: Sich im Denken orientieren?*, 1786. [Hay trad. cast.: *Cómo orientarse en el pensamiento*, Carlos Correas, ed. y trad., Buenos Aires, Quadrata, 2005.] Véase también Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, publicado junto con la introducción de Michel Foucault, *Introduction à l'Anthropologie*, París, Vrin, 2008. Para una edición inglesa, véase Michel Foucault, *Introductions to Kant's Anthropology*, Roberto Nigro, ed., Londres, MIT Press, 2008.

[45] Véase Jeffrey West Kirkwood, «Two Vertiginious Systems of the Soul», en *Posthumanism in the Age of Humanism. Mind, Matter and the Life Sciences After Kant*, Londres, Bloomsbury, 2019, pp. 17-36.

[46] Immanuel Kant, *Cómo orientarse en el pensamiento*, pp. 42-43. He modificado en parte la traducción.

[47] Ibídem, p. 45

[48] Jason M. Perk, «Vertigo Ergo Sum. Kant, his Jewish "Students" and the Origins of Romanticism», en European Romantic Review, 2015, vol. 26, 1, pp. 29-41.

[49] Herz, *Versuch*…, p. 44.

[50] Ibídem, p 45.

[51] Ibídem, pp. 40-41. Citado también por Michael Hagner, «Psychophysiologie und Selbsterfahrung…», pp. 241-263.

[52] La mejor referencia sobre el lugar central que ocupó el vértigo a finales del Siglo Ilustrado es Rolf-Peter Janz, «Enleitung», en Rolf-Peter Janz *et al.*, eds., *Schwindelerfahrungen. Zu kulturhistorischen Diagnose eines vieldeutigen Symptoms*, Leiden, Brill, 2003.

[53] Herz, *Versuch*…, pp. 107-115.

[54] *The Lancet*, 11 de enero de 1862, p. 151.

[55] Erasmus Darwin, *Zoonomia*…, p. 286.

[56] Ibídem, p. 285: «… after having travelled some days in a stage coach, and particularly when we lie down in bed, and compose ourselves to sleep; in this case it is observable, that rattling noise of the coach, as well as the undulatory motion, *haunts* us». El subrayado es mío.

[57] La palabra inglesa *swinder* («estafador») tiene el mismo origen. *Schwindelerfahrungen*…, p. 10.

[58] Jan Evangelista Purkyně, «Beyträge zur näheren Kenntniss des Schwindels aus Heautognotischen Daten», *Medicinische Jahrbücher des kaiserlich-königlichen österreichischen Staates*, vol. 6, t. 2, Viena, 1820, pp. 79-125; la cita es de la p. 89.
[59] Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, vol. I, p. 146, citado por Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, traducción española a cargo de José Rafael Hernández Arias, Madrid, Valdemar, 2012, p. 60.
[60] La disposición de los cuadros en la sala puede haberse modificado desde mi última visita en 2018.
[61] Søren Kierkegaard, *Pasión femenina*, Victoria Alonso y Rodrigo Crespo, trads., Madrid, Taurus, 2015, p. 15.
[62] Søren Kierkegaard, *La repetición* [1843], Demetrio Gutiérrez Rivero, trad., Madrid, Alianza, 2018, p. 84.
[63] Ibídem, p. 35.
[64] Ibídem, p. 36.
[65] Søren Kierkegaard, *Pasión femenina*…, p. 14.
[66] Ibídem, pp. 15-16.
[67] Ibídem, p. 26.
[68] Bridget Alsdorf, «Hammershøi's Either/Or», *Critical Inquiry*, 2016, 42, 2, pp. 268-305.
[69] Sobre la relación entre la obra de Hammershøi y la filosofía de Kierkegaard, véase Bridget Alsdorf, «Hammershøi's Either/Or», pp. 268-305. De manera más general, Kasper Monrad, ed., *Hammershøi and Europe*, Múnich, Londres, Nueva York, Statens Museum for Kunst, Prestel Publishing, 2012.
[70] Sobre este asunto, véase Ramón del Castillo, *Filósofos de paseo*, Madrid, Turner, 2020.
[71] François-René de Chateaubriand, *El genio del cristianismo* [1802], Manuel Flammant, ed., Madrid, El Buey Mudo, 2010, p. 247.
[72] Alfred de Musset, *La confession d'un enfant du siècle*, París, Flammarion, 2010, p. 73. [Hay trad. cast.: *La confesión de un hijo del siglo*, Valencia, Pre-Textos, 2003.]
[73] Sobre la historia de la horca, véase Jack Shuler, *The Thirteenth Turn: A History of the Noose*, Nueva York, Public Affairs, 2014.
[74] Homero, *Odisea*, canto XXII, vv. 465-475, José Manuel Pabón, ed., Madrid, Gredos, 1993, p. 463.
[75] Véase E. D. Underdown, «The Taming of the Scold. The Enforcement of Patriarchal Autority in Early Modern England», Anthony Fletcher y John Stevenson, *Order and Disorder in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 116-137.
[76] Jean-Baptiste Tavernier, *Travels in India*, London, Macmillan, 1889, vol. 2, pp. 254-255; Geoffrey A. Oddie, *Popular Religion, Elites and Reform: Hook-Swinging and Its Prohibition in Colonial India, 1800-1894*, Nueva Delhi, Manohar, 1995; Francesco Brighenti, «Hindu Devoltional Ordeals and Their Shamanic Parallels», *Electronic Journal of*

Vedic Studies (EJVS), 19, 4 (2012), pp. 103-175; y Geoffrey A. Oddie, *Imagined Hinduism: British Protestant Missionary Constructions of Hinduism, 1793-1900*, Nueva Delhi, Thousand Oaks y Londres, Sage, 2006.

[77] Mircea Eliade, *Myths, Dreams and Mysteries: The Encounter between Contemporary Faiths and Archaic Realities*, P. Mairet, trad. al inglés, Londres, Havill Press, 1960, pp. 85-87 y 207-209. [Hay trad. cast.: *Mitos, sueños y misterios*, Barcelona, Kairós, 2001.]

[78] Pierre Le Loyer, *Histoires des espectres…*, 1605, París, Nicolas Byon, p. 104.

[79] Ibídem, pp. 550 y 865.

[80] V. A. Gatrell, *The Hanging Tree. Execution and the English People*, Oxford, Oxford University Press, 1994, pp. 90-105. Véase también Thomas W. Lacqueur, «Crowds, carnivals and the English states in English executions», en A. L. Beier *et al.*, eds., *The First Modern Society. Essays in Honour of Lawrence Stone*, Cambridge, CUP, 1989, pp. 305-399.

[81] José Manuel Fraile Gil, «Peleles y coplas de carnaval madrileño», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXII, 2 (julio-diciembre de 2007), pp. 207-228.

[82] J. M. Fraile Gil, «Peleles y coplas del Carnaval madrileño», *Disparidades. Revista De Antropología*, 62, 2 (2007), pp. 207-228; la cita es de la p. 215.

[83] Jane Schuyler: «The "Malleus Maleficarum" and Baldung's "Witches' Sabbath"», *Notes in the History of Art*, 6, 3 (primavera de 1987), pp. 20-26.

[84] Michael Harner, «The Role of Hallucinogenic Plans in European Witchcraft», en Michael Harner, ed., *Hallucinogens and Shamanism*, Nueva York, Oxford University Press, 1972, pp. 127-150.

[85] Citado por Marvin Harris, *Vacas, cerdos, guerras y brujas* [1975], Madrid, Alianza, 2011, p. 151.

[86] Cao Xuequin, *Sueño en el Pabellón Rojo*, traducción de Zhao Zhenjiang y José Antonio García Sánchez revisada por Alicia Relinque, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017, vol. II, cap. 63, p. 77. La traducción de este pasaje es bastante incoherente en la edición citada. La he contrastado con la edición de David Hawkes, publicada por Penguin, *The Story of the Stone*, vol. III, cap. 63.

[87] He utilizado la versión inglesa, en 5 vols., de *The Plum in the Golden Vase Or, Chin P'ing Mei*, David Tod Roy, ed., Princeton, Princeton University Press, 2001, vol. II, cap. 25.

[88] Guy de Maupassant, «Une partie de campagne», *Contes divers*, París, Robert Laffont, 1988, p. 213. [Hay trad. cast.: «Una partida de campo», *Cuentos esenciales*, José Ramón Monreal, trad., Barcelona, Literatura Random House, 2015.]

[89] Laure Murat, *La maison du docteur Blanche. Histoire d'un asile et de ses pensionnaires, de Nerval à Maupassant*, París, Gallimard, 2013.

[90] Eva Cantarella, «Dangling Virgins: Myth, Ritual and the Place of Women in Ancient Greece», Susan Rubin Suleiman, ed., *The Female Body in Western Culture, Contemporary Perspectives*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1986, pp. 57-68.
[91] Sobre la cita del *Corpus Hippocraticum*, véase libro VIII, 464-471. He utilizado la traducción de Rebecca Flemming y Ann Ellis Hanson, «Hippocrates' Peri Partheniôn ("Diseases of Young Girls"): Text and Translation», *Early Science and Medicine*, 3, 3 (1998), pp. 241-252: la cita es de la p. 25.
[92] Eurípides, *Hipólito*, en *Tragedias I*, Juan Antonio López Férez, ed., Madrid, Cátedra, 2016, p. 245 y ss.
[93] Séneca, *Fedra*, vv. 100-103, en *Tragedias II*, Jesús Luque Moreno, ed., Madrid, Gredos, 2001, p. 23.
[94] Mauro Servio Honorato, *Georgics, Vergil*, 2, p. 389.
[95] Sigmund Freud, *Tres Ensayos de Teoría Sexual* [1905], en *Obras completas*, vol. VII, Buenos Aires, Amorrortu editores, p. 161.
[96] Ibídem, p. 166.
[97] Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of Sex*, vol. I, *The Evolution of Modesty, the Phenomenon of Sexual Periodicity, Auto-Erotism*, Filadelfia, F. A. Davis Company Publishers, 1901. Véase esp. «Auto-Erotism: A Study of the Spontaneous Manifestations of the Sexual Impulse», p. 110 y ss.
[98] Ibídem, p. 110.
[99] Ibídem, p. 118.
[100] Ibídem, p. 120.
[101] La palabra *hobby-horse* también se utilizó durante el siglo XVII, según el *Oxford English Dictionary*, con claras connotaciones sexuales. Sobre este asunto, véase el interesante libro de Michael DePorte, *Nightmares and Hobbyhorses. Swift, Sterne, and Augustan Ideas of Madness*, San Marino, California, Huntington Library, 1974.
[102] Véase, por ejemplo, D. H. Lawrence, «The Rocking-Horse Winner», en *Selected Stories*, Louise Welsh, intr., Londres, Penguin Classics, 2007. [Hay trad. cast.: «El ganador», en *Tú me acariciaste y otros cuentos*, Barcelona, Debolsillo, 2015.]
[103] Bernard de Mandeville, *A Treatise of the Hypochondriak and Hysterick Diseases in Three Dialogues* [1711], 3.ª ed., Londres, 1730, p. 305.
[104] Ibídem, p. 307
[105] Véanse las entradas correspondientes de los diccionarios de Trévoux o de Furetière. El primero de ellos, por ejemplo, considera que *Branleur, euse,* «il n'est guère en usage qu'en un sens odieux et obscène», Trévoux, Nancy, Édition Lorraine, 1738-1742.
[106] Naifei Ding, *Obscene Things. Sexual Politics in Jin Ping Mei*, esp. el cap. 6: «Red Shoes, foot binding and the swing», Durham, Duke University Press, 2002, pp. 165-195. Sobre la relación entre *dang* y *dang fu,* véase p. 179.

[107] Pseudo Apolodoro, *Biblioteca*, libro 3, cap. 14, sec. 7. He utilizado la traducción inglesa de James G. Frazer, disponible en línea: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Apollod.+1.1.1>.
[108] Claudio Eliano, *Natura animalium*, VII, 28. [Hay trad. cast.: *Historia de los animales*, José Vara Donado, trad., Madrid, Akal, 1989, p. 301.]
[109] Sobre este asunto, véase Federica Doria y Marco Giuman, «The Swinging Woman. Faedra and Swing in Classical Greece», *Medea*, 2, 1 (2016), pp. 1-34; DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-2444>. Véase también Claude Picard, «"Phèdre à la balançoire" et le symbolisme des pendaisons», *Revue d'Archeologie*, 28 (1928), pp. 47-64.
[110] Higino, *Astronomía*, 2, 4-5.
[111] La reconstrucción del poema y la revisión crítica de los pocos fragmentos que se conservan provienen, sobre todo, de Alexandra Rosokoki, *Die Erigone Des Eratosthenes: Eine Kommentierte Ausgabe Der Fragmente*, Heidelberg, Bibliothek Der Klassischen Altertumswissenschaften, 1995, y Friedrich Solmsen, «Eratosthenes' Erigone: A Reconstruction», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 78 (1947), pp. 252-275.
[112] Pseudo-Longino, *Subl.*, 33.5.
[113] Cayo Julio Higino, *Fábulas. Astronomía*, Guadalupe Morcillo Expósito, ed., Madrid, Akal, 2008, fábula CXXX, p. 129. Véase también del mismo autor, *Astronomía*, 2.2.1.
[114] Calímaco, Fragmento 178, Aetia. Véase la edición de Susa Stephens, *Callimachus: Aetia*, Carlisle, Pennsylvania, Dickinson College Commentaries, 2015, <http://dcc.dickinson.edu/callimachus-aetia/uf/icus>. Consultado el 6 de octubre de 2019. La relación de Orestes y Erígone en el conjunto de las antesterias fue sugerida en los fragmentos del poeta Calímaco, del siglo III a. C.
[115] La historia está referenciada en el tratado de los juegos de Rodrigo Caro *Días geniales o lúdricos* [1626], La Coruña, Órbigo, 2016, p. 294.
[116] El texto de Juvenal, sátira 14, dice exactamente «An magis oblectant animum iactata petauro / corpora quique solent rectum descendere funem». La traducción de Francisco Socas, en Juvenal, *Sátiras*, Madrid, Alianza, 2010, p. 363, dice: «¿O es que los cuerpos volteando el trapecio (petauro) y el que suele bajar por la cuerda tensa distraen más los ánimos que tú que pasas el tiempo en una nave coricia […], en busca de fortuna?». Sobre el petauro como columpio, véase más adelante, cap. 7.
[117] Sobre ambas, véase Lowell Edmunds, *Stealing Helen. The Myth of the Abducted Wife in Historical Perspective*, Princeton, Princeton

University Press, 2020.
[118] Michalis Tiverios: «Phrixos' Self-sacrifice and his "Euphemia"», en Amalia Avramidou y Denise Demetriou, eds., *Approaching the Ancient Artifact*, Berlín, De Gruyter, 2014, pp. 106-117.
[119] Véase Eva Cantarella, *Los suplicios capitales en Grecia y Roma. Orígenes y funciones de la pena de muerte en la antigüedad clásica*, Madrid, Akal, 1996; Nicole Loraux, *Tragic Ways of Killing a Woman*, Anthony Forster, trad. al inglés, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1987.
[120] Véase Robert Graves, *Los mitos griegos*, Barcelona, Ariel, 2016.
[121] Diógenes Laercio, *Vidas*, *Opiniones de Diógenes el cínico*, 24.
[122] Plutarco de Queronea, *Plutarch's Morals*, Mul. vir., 249b-d, traducido del griego por varios autores, corregido y revisado por el doctor William W. Goodwin, Boston, Little, Brown and Company, 1874, vol. 1, exempla 11, *De las virtudes de las Milesias*.
[123] Sobre la historia del árbol, véase Alain Corbin, *La Douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*, París, Fayard, 2013.
[124] Véase Colleen Becker, «Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm», *Journal of Art Historiography*, 9 (diciembre de 2013), pp. 1-25.
[125] Sobre la reconstrucción de la obra de Eratóstenes, véase Friedrich Solmsen, «Eratosthenes' Erigone…», pp. 252-275. Sobre el *aiora* y la leyenda de Erígone, véase Sarah Iles Johnston, *Restless Dead. Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece*, Berkeley, University of California Press, 1999, pp. 219 y ss.
[126] Véase Carlo Ginzburg, «Mito», en *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, Barcelona, Península, 2018, pp. 41-84.
[127] Michael Diers *et al.*, «Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History», *New German Critique*, 65 (1995), pp. 59-73.
[128] Jean-Marie Pailler, *Les mots de Bacchus*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2009. Sobre la pluralidad de sentidos de los *oscilla*, véase Rabun Taylor, «Roman Oscilla. An Assesment», *RES. Anthropology and Aesthetics*, 48 (2005), pp. 83-105. La referencia sigue siendo J. Dwyer, «Pompian Oscilla Collection», *Römische Mitteilungen*, 88 (1981).
[129] Virgilio, *Geórgicas*, libro II, vv. 378-384: «Et te, Bacche, vocant per carmina laeta, tibique / Oscilla ex alta suspendunt mollia pinu». En *Bucólicas, Geórgicas*, Bartolomé Segura Ramos, trad., Madrid, Alianza Editorial: «y en tu honor (Baco) cuelgan de lo alto del pino amuletos bamboleantes».
[130] La exposición más detallada es de Probo, *Ad. Georg. Virgil*, 2, pp. 385-389.
[131] Virgilio, *Eneida*, libro VI, vv. 740-742, «… aliae panduntur inanes / suspensae ad ventos, aliis sub gurgite vasto / infectum eluitur scelus aut exuritur igni». En Eugenio de Ochoa, trad., Barcelona, Folio,

1999: «Unas, suspendidas en el espacio, están expuestas a los vanos vientos; otras lavan en el profundo abismo las manchas de que están infestadas, o se purifican en el fuego».
[132] Calímaco, *Aitia*, T 56.
[133] Walter Burkert, *Homo necans. Interpretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la antigua Grecia*, Marc Jiménez Buzzi, trad., Barcelona, Acantilado, 2013, p. 369. Véase también S. C. Humphreys *et al.*, *The Strangeness of Gods. Historical Perspectives on the Interpretation of Athenian Religion*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 223-276. Y más en general: Philippe Borgeaud, «Dionysos, the Wine and Ikarus: Hospitality and Danger», en Renate Schlesier, ed., *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlín, De Gruyter, 2011, pp. 161-173.
[134] No todo el mundo estaría de acuerdo en que se trata de una mujer. Lesley A. Beaumont, por ejemplo, considera que son dos jóvenes varones los que se ven a la izquierda de la imagen. Véase Lesley A. Beaumont, *Childhood in Ancient Athens. Iconography and Social History*, Nueva York, Routledge, 2012, p. 83.
[135] De nuevo Beaumont, *Childhood…*, considera que no se trata de un *pithos*, sino de un asiento para niños, un *lasanon* o *potty high chair*.
[136] Esta es la interpretación de Federica Doria y Marco Giuman «The Swinging Woman. Phaedra and Swing in Classical Greece», *Medea*, 2, 1 (2016), pp. 21-22. Anteriormente la defendió Matthew Dillon, *Girls and Women in Classical Greek Religion*, Londres y Nueva York, Routledge, 2002, pp. 70-71.
[137] H. W. Parke, *Festivals of the Athenians*, Londres, Thames and Hudson, 1977, p. 109.
[138] Richard Hamilton, *Choes and Anthesteria. Athenian Iconography and Ritual*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992.
[139] Véase Olympia Bobou, *Children in the Hellenistic World. Statues and Representations*. Oxford, Oxford University Press, 2015, pp. 31-34.
[140] Para algunos académicos, como Deubner, el *aiora* tenía lugar en el tercer día de las antesterias; para otros, como Nilsson, coincidían con el festival de los *choes*. M. P. Nilsson, «Die Anthesterien und die Aiora», *Erano*, 15 (1916), p. 189 y ss.
[141] La referencia a la historia de Erígone y Baco está referenciada en Ovidio, *Metamorfosis*, VI, 125.
[142] Ludwig Deubner, *Attische Feste*, Berlín, H. Keller, 1932.
[143] H. W. Parke, *Festivals of the Athenians…*, p. 113.
[144] La inscripción es también difícil de interpretar. Les letras encima del sátiro son «E(u)a[n](z)eia [k]ale». Para algunos intérpretes estas tres últimas letras debajo de la joven, «ale», podrían hacer referencia a *Aletis*, el sobrenombre de Erígone.
[145] Riklef Kandeler y Wolfram R. Ullrich, «Symbolism of Plants: Examples from European-Mediterranean Culture Presented with Biology and History of Art», *Journal of Experimental Botany*, 60, 4 (2009), pp. 1067-1068; DOI:10.1093/jxb/erp042.

[146] Nono narra la leyenda en *Dionisiacas,* 47,40, sin hacer referencia a las *aioras*.
[147] Erwin Rhode, *Psyche. The Cult of Souls and Belief in Immortality among the Greeks*, Londres, Routledge, 2000. [Hay trad. cast.: *Psique. El culto de las almas y la creencia de la inmortalidad entre los griegos*, Barcelona, Labor, 1973.]
[148] Eurípides, *Alcestis*, versos. En *Tragedias I*, Juan Antonio López Férez, ed., Madrid, Cátedra, 2016, p. 129.
[149] L. Bacchielli, «Le pitture dalla "Tomba dell'altalena" di Cirene nel Museo del Louvre», Sandro Stucchi, *Cirene e la Grecia*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1976, pp. 355-388.
[150] Sobre los akha, véase Chob Kacha-ananda, «The Akha Swinging Ceremony», *JSS,* 59 (1971), pp. 119-128. En relación con los columpios de Ubrique, Manuel Castro Rodríguez, *Ubrique de los columpios*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 2017.
[151] Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Harper Collins, 1973, p. 112. [Hay trad. cast.: *La interpretación de las culturas*, Alberto Blixio, trad., Barcelona, Gedisa, 2003.]
[152] Ibídem, p. 90
[153] Ibídem, p. 99.
[154] Catherine Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice* [1992], Nueva York, Oxford University Press, 2009.
[155] Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 4. He modificado parcialmente la traducción.
[156] La disposición de estos objetos en el almacén del Museo de la Ciencia de Londres podría haber cambiado desde mi última visita en el año 2014.
[157] Pausanias, *Description of Greece*, X, 29. [Hay trad. cast.: *Descripción de Grecia*, Antonio Tovar, trad., Barcelona, Orbis, 1986, X, 29.] «[…] junto al torcedor de soga está Ariadna sentada sobre una piedra, mirando a su hermana Fedra, la cual se columpia en una cuerda, que agarra a un lado y a otro con sus manos. Esta figura, aunque tan graciosa, parece aludir a la muerte de Fedra.»
[158] Jean Hani, «La fête athénienne de l'Aiora et le Symbolisme de la balançoire», *Revue des Études Grecques*, 91, 432-433 (1978), pp. 107-122.
[159] Jan Bremmer, *The Early Greek Concept of the Soul*, Princeton, Princeton University Press, 1983, pp. 109-122. [Hay trad. cast.: *El concepto del alma en la antigua Grecia*, Menchu Gutiérrez, trad., Madrid, Siruela, 2002.] Y del mismo autor, *Greek Religion*, Oxford, Oxford University Press, 1994, pp. 46-50.
[160] Walter Benjamin, «El narrador» [1936]. [Hay trad. cast.: *Iluminaciones*, Roberto Blatt, ed., Madrid, Taurus, 1991, p. 233.]
[161] Véase, por ejemplo, Nicoletta Momigliano y Alexandre Farnoux, eds., *Cretomania. Modern Desires for the Minoan Past*, Routledge, 2016;

esp. Fritz Blakolmer, «The artistic reception of Minoan Crete in the period of Art Deco: the reconstruction of the palace at Knossos and why Arthur Evans was right», pp. 39-71.
[162] Sobre este asunto, véase Barthélémy De Craene: «Les fresques du Palais de Cnossos: Art Minoen ou Art Nouveau?», *Creta Antica*, 9 (2008), pp. 47-71.
[163] Nicola Cucuzza: «Minoan Nativity Scenes? The Ayia Triada Swing model and the three-dimensional representation of Minoan divine epiphany», *Annuario della Scuola Archeologica di Atene*, 91 (2013), pp. 175-207.
[164] Jules Cashford y Anne Baring, *The Myth of the Goddess. Evolution of an Image*, Londres, Penguin, 1993, p. 123. [Hay trad. cast.: *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*, Andrés Piquer *et al.*, trads., Madrid, Siruela, 2005.]

3. EL YUGO

[165] Willard G. Van De Bogart, «The Giant Swing (Lo Ching Cha): Brahmanical Origins and Its Significance to the Religious Culture of Thailand», P. Liamputtong, ed., *Contemporary Socio-Cultural and Political Perspectives in Thailand*, Springer, 2014, pp. 23-47.
[166] Después del golpe militar de 1989, el país pasó a denominarse oficialmente Myanmar, una denominación que, aunque reconocida por Naciones Unidas, cuenta con detractores. Estados Unidos, por ejemplo, sigue utilizando la vieja denominación de Burma (Birmania). Sobre la historia de Tailandia, véase Chris Baker y Pasuk Phongpaichit, *A History of Thailand*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, cap. I: «Before Bangkok». Véase también David K. Wyatt, *Thailand. A Short History*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2003.
[167] Chris Baker, Dhiravat Na Pombejra *et al.*, *Van Vliet's Siam*, Ámsterdam, Silkworm Books, 2005. Este libro contiene una traducción al inglés de los textos más importantes escritos por el viajero holandés Jeremias van Vliet entre 1636 y 1640. La historia del columpio aparece en van Vliet, *The Short History of Occurrences in the Past and the Succession of the Kings of Siam as far as is Known from the Old Histories*, p. 209 y ss. de la edición citada.
[168] John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, (1695), cap. XXV, 6. [Hay trad. cast.: *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Madrid, Porrúa, 2007.]
[169] van Vliet, *The Short History*…, p. 209.
[170] En la versión tailandesa, el rey de Siam es Ramathibodi I.
[171] Se puede encontrar un mapa de la vieja ciudad en Tri Amatayakul, *Guide to Ayutthaya and Bang Pa-In*, Bangkok, 1957.
[172] Sobre la ceremonia del columpio en Tailandia, véase H. G. Quaritch Wales, *Siamese State Ceremonies*, Londres, Quaritch, 1931, pp.

238-247.
[173] Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas* [1978], Barcelona, Gedisa, 2017.
[174] Algunos de los autores más importantes en la historia de las emociones han reflexionado sobre esto. Véase, por ejemplo, Peter N. Stearns, *Una nueva historia para un mundo global. Introducción a la «World History»*, Barcelona, Crítica, 2012; y William M. Reddy, *The Making of Romantic Love. Longing and Sexuality in Europe, South Asia, and Japan, 900-1200*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2012.
[175] Sobre la relación de la ceremonia tailandesa con los brahmanes hindúes, véase Nathan McGovern, «Balancing the Foreign and the Familiar in the Articulation of Kingship: The Royal Court Brahmans of Thailand», *Journal of Southeast Studies*, 48, 2 (junio de 2017), pp. 283-303.
[176] H. G. Quaritch Wales, *Siamese State Ceremonies*…, p. 238.
[177] *Upanishads*, edición a cargo de José Manuel Abeleira a partir de la de Juan Mascaró, Barcelona, Penguin Clásicos, 2015, p. 279; H. G. Quaritch Wales, *Siamese State Ceremonies*…, p. 244.
[178] Todavía hoy en día, en la ciudad de Nakhon Si Thammarat, en el sudeste de Tailandia, se practica una ceremonia similar con un columpio algo más pequeño.
[179] H. G. Quaritch Wales, *Siamese State Ceremonies*…, pp. 244-245.
[180] Nathan McGovern, «The Trīyampawāi-Trīppawāi of Thailand and the Tamil Traditions of Mārkaḻi», *Journal of the Siam Society*, 108, 2 (2020), pp. 123-148.
[181] Sobre H. G. Quaritch Wales, véase David Russell Lawrence, *In Search of Greater India. H. G. Quaritch Wales: Pioneer Archaeologist, Art Historian and War Correspondent*, Canberra, The Australia National University, 2019.
[182] Anna Harriette Leonowens, *The English Governess at the Siamese Court* [1870], Blackmask Online, 2002.
[183] James G. Lochtefeld, «Avatar», *The Illustrated Encyclopedia of Hinduism*, vol. 1: A-M, Rosen Publishing, 2002, pp. 72-73.
[184] James G. Frazer, *The Golden Bough, A Study in Magic and Religion*, vol. I, cap. III: «Killing the divine King», Nueva York, Londres, Toronto, Macmillan, 1911.
[185] Clifford Geertz, *Negara, The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*, Princeton, Nueva York, Princeton University Press, 1980. Para una crítica a las posiciones de Geertz, véase, por ejemplo, Graeme MacRae, «Negara Ubud: The Theatre-State in Twenty-First Century Bali», *History and Anthropology*, 16, 4 (2005), pp. 393-413.
[186] Nirmal Kumar Bose, *Culture and Society in India*, Bombay, Asia Publishing House, 1967, esp. pp. 51-82.
[187] Las seis festividades más importantes son el *Kṛṣṇa Jamastani*, en la que se conmemora el nacimiento del dios Kṛṣṇa; el *Oonjal*, un ritual

matrimonial, en el que los novios se mecen en un columpio profusamente decorado; el *Jhulan-Yatra*, que celebra los amores entre Kṛṣṇa y Rādhā; el festival del *Teej*, una celebración en honor de la diosa Pārvatī, que cuenta con numerosas variaciones locales; el *Jhulan-ustav*, un ritual también kṛṣṇaísta; así como el famoso *Holi*, un festival de la primavera y del amor, cuyas ramificaciones culturales ya se extienden mucho más allá de la India. Por último, en la región de Vraj, las imágenes de Subhadra, reencarnación de Yogamaya, la hermana de Kṛṣṇa, y Jaganath —el propio Kṛṣṇa como deidad suprema— se colocan y mecen en columpios. Véase Arun S. Roy, *Marriage Customs And Ceremonies in World Religions*, Londres, Trafford, 2005.

[188] Victor W. Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1966, p. 117.

[189] Sarah Iles Johnston, «Demeter, Myths, and the Polyvalence of Festivals», *History of Religions*, 52, 4 (mayo de 2013), pp. 370-401.

[190] Gwak Won, un viajero chino de la dinastía Sung que visitó lo que en el siglo XI era el reino de Goryeo, ya comentó que allí tenían la costumbre de utilizar columpios durante el festival del *Dano*. En Lee E-Wha, *Korea's Pastimes and Customs. A Social History*, Paramus, New Jersey, Homa and Sekey Books, 2001, p. 90. Sobre el festival del *Dano*, véase Hyun-key Kim Hogarth: «The Gangneung Dano Festival: The Folklorization of the Korean Shamanistic Heritage», *Korea Journal*, otoño de 2001, pp. 254-280.

[191] Lee E-Wha, *Korea's Pastimes*…, p. 91-92.

[192] James G. Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, 3.ª ed., parte III, *The Dying God*, Nueva York, Londres, Toronto, Macmillan, 1911, p. 228. La referencia a la fiesta babilonia de *Sacaea*, en pp. 113-115.

[193] Ibídem, pp. 156-157.

[194] S. G. Wilson, *Persian Life and Customs*, Edimburgo y Londres, 1895, pp. 236-238 y 243-252. Véase también Thomas Boys, *The Kurds*, M.W.M. Welland, trad. al francés, Beirut, Khayat Books, 1966, p. 68.

[195] Jean de Thévenot, *Relation d'un voyage fait au Levant*, París, Louis Billaine, 1664, cap. XXXV, p. 87.

[196] Max Gluckman, *Rituals of Rebellion in South-East Africa*, Mánchester, Manchester University Press, 1954. Algunas de las críticas, sobre todo aquellas relacionadas con la estaticidad de los rituales, fueron incorporadas en su *Order and Rebellion in Tribal Africa*, Nueva York, Free Press, 1963.

[197] Eurípides, *Las Bacantes*, en *Tragedias III*, Juan Miguel Labiano, ed., Madrid, Cátedra, 2005, p. 265.

[198] Victor W. Turner, *The Ritual Process…,* esp. cap. 5.

[199] Para una crítica a las nociones de «liminalidad» de Turner, sobre todo a partir de la obra de Renato Rosaldo, véase Donald Weber, «From Limen to Border: A Meditation on the Legacy of Victor Turner for American Cultural Studies», *American Quarterly*, 47, 3 (septiembre

de 1995), pp. 525-536.
[200] Aun cuando Turner no lo cita, la alternancia entre formas estructuradas y desestructuradas de organización social es muy deudora de las ideas propuestas por Ferdinand Tönnies en relación con la dinámica entre sociedad y comunidad.
[201] Barbara H. Rosenwein, *Emotional Comunities in the Early Middle Ages*, Nueva York, Cornell University Press, 2006.
[202] Véase Norbert Elias, *El proceso de la civilización*, (1939) Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018.
[203] William M. Reddy, *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 128 y ss.
[204] El original, en lengua makonde, dice: «Namkogoya akule kwetu akule anyoke / Nyapule aliulele mwene / kupweteka nanga / Akule kwetu akula». Citado en inglés por Siri Lange, *From Nation-Building to Popular Culture: The Modernization of Performance in Tanzania*, Bergen, Chr. Michelsen Institute, p. 78. La traducción al castellano es mía.
[205] McKim Marriott, «The Feast of Love», en Milton Singer, ed., *Krishna, Myths, Rites and Attitudes*, Honolulú, East West Center Press, 1966, pp. 210-212: «Under the tutelage of Krishna, each person plays and for the moment may experience the role of his opposite; the servile wife acts the domineering husband, and vice versa; the ravisher acts the ravished; the menial acts the master; the enemy acts the friend; the strictured youth acts the rulers of the republic».
[206] Manju Bhatnāgar: «The Monsson Festival Teej in Rajasthan», *Asian Folklore Studies*, 47 (1988), pp. 63-72.
[207] Victor W. Turner, *The Ritual Process*…, p. 97: «Liminality implies that the high could not be high unless the low existed».
[208] Sobre la historia de la representación pictórica en la India, véase J. C. Harle, *The Art and Architecture of the Indian Subcontinent*, The Pelican History of Art, Londres, Penguin Random House, 1986, esp. caps. 25-29. Sobre historia de la India, véase Romila Thapar, *Historia de la India*, 2 vols. México, Fondo de Cultura Económica, 1969. Especialmente útil para esta investigación ha sido Terence McInerney *et al.*, *Divine Pleasures. Painting from India's Rajput Courts. The Kronos Collections*, Nueva York, The MET, 2016.
[209] La traducción procede de la correspondiente información proporcionada por el Museo Británico.
[210] Edward C. Dimock, Jr., «Doctrine and Practice among the Vaisnavas of Bengal», en Milton Singer, ed., *Krishna. Myths, Rites and Attitudes*…, pp. 106-127. También muy útil para la relación entre el culto a Kṛṣṇa y el ascetismo erótico, del mismo autor, *The Place of the Hidden Moon. Erotic Mysticism in the Vaisnava-Sahajiya Cult of Bengala*, Chicago, Chicago University Press, 1966.
[211] Manju Bhatnāgar, «The Monsoon Festival Teej in Rajasthan», *Asian Folklore Studies*, 47, 1 (1988), pp. 63-72.

[212] Véase, más abajo, cap. 4, «La geografía», a propósito de las colecciones de mujeres en la pintura china.
[213] Citado por Manju Bhatnāgar «The Monsoon Festival Teej in Rajasthan…», p. 70.
[214] Véase más adelante, cap. 5, pp. 161-186.
[215] Sobre este asunto, véase el magnífico artículo de Debra Skinner, Dorothy Holland y G. B. Adhikari: «The Songs of Tij: A Genre of Critical Commentary for Women in Nepal», *Asian Folklore Studies*, 53, 2 (1994), pp. 259-305.
[216] Miguel Ángel Peña Díaz, *Coplas de columpio de la tradición oral de Ubrique*, Cádiz, México, UNAM-El Jardín de la Voz, 2013, p. 60. En relación con los columpios de Ubrique, véase Manuel Castro Rodríguez, *Ubrique de los columpios*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 2017.
[217] Ibídem, p. 65.
[218] Ibídem, p. 112.
[219] Ibídem, pp. 106 y 109.
[220] Ibídem, p. 113.
[221] Jayadeva, *Gita-Govínda. Love Songs of Radha and Krishna*, Lee Siegel, trad. al inglés, Nueva York, Clay Sanskrit Library, New York University Press, 2009.
[222] Graham M. Schweig, *Dance of Divine Love. The Rāsa Līlā of Krishna from the Bhāgavata Purāṇa, India's Classic Sacred Love Story*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2005.
[223] *Krishna. The Beautiful Legend of God (Śrīmad Bhāgavata Purāṇa Book X)*, Edwin F. Bryant, trad. al inglés y notas, Londres, Penguin Books, 2003, p. 25. Sobre Kṛṣṇa, véase Edwin F. Bryant, ed., *Krishna*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
[224] Ibídem, p. 33.
[225] Ibídem, p. 43.
[226] Johan Huizinga, *Homo Ludens. A Study of the Play Elements in Culture* [1938], trad. al inglés, Granada Publishing, Paladin, Londres, 1970. p. 32. [Hay trad. cast.: *Homo ludens. El juego y la cultura*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005.] La relación entre el *līlā* y el columpio ya viene determinada incluso desde el momento en que sabemos que la forma verbal de *līlā*, *līlāyati*, se ha traducido también como «balancear» o «columpiar». Al mismo tiempo, las características dramáticas del *līlā* se perciben también en otros contextos, en donde la palabra viene a significar «a la manera de», «al modo de», como en *gajalīlāyā*, que significa «como un elefante». Dicho de otra manera, por sus propias cualidades semánticas, el *līlā* refiere tanto a la oscilación como al teatro y la interpretación. Al mismo tiempo, la palabra *Rāsa,* que escribimos con mayúscula y que se traduce generalmente como un cierto tipo de danza, en este caso la danza del dios o del divino amor (el *Rāsa līlā*), no debe confundirse con la palabra *rasa*, a la que más tarde nos referiremos y que constituye un concepto fundamental en la doctrina estética del hinduismo.

[227] *Krishna. The Beautiful Legend of God*…, p. 125.
[228] Jayadeva, *Gita-Govínda. Love Songs*…, p. 27: «When, in the springtime, young Krishna plays, my friend, / he incarnates the sentiment of love itself».
[229] Ibídem, p. 98.
[230] *Krishna. The Beautiful Legend of God*…, p. 141.
[231] Ibídem, p. 143.
[232] Sobre el texto conocido como *Bilvamangastala*, véase la traducción y edición crítica de F. Wilson, *Bilvamangastala*, Leiden, E. J. Brill, 1973. Para un estudio del texto iluminado de la Wellcome Library, véase Elinor W. Gadon, *An Iconographical Analysis of the Bālagopālastuti. Early Ḳṛsṇabhakti in Gujarat*, tesis doctoral, University of Chicago, 1984.
[233] Wallace Dace, «The Concept of "Rasa" in Sanskrit Dramatic Theory», *Educational Theatre Journal*, 15, 3 (octubre de 1963), pp. 249-254. Dace, por cierto, data el *Nāṭyaśāstra* entre el siglo v a. C. y el v d. C. Véase, más reciente, Susan L. Schwartz, *Rasa. Performing the Divine in India*, Nueva York, Columbia University Press, 2004.
[234] Bharata Muni, *Nāṭyaśāstra*, Manmohan Ghose, ed., Calcuta, Asian Society of Bengal, 1951, cap. VI, p. 102. [Hay trad. cast.: *Nāṭyaśāstra*, Iván González Cruz, ed., Zaragoza, Libros Pórtico, 2019.]
[235] Douglas Q. Adams, *Encyclopedia of Indo-European Culture*, Londres, Routledge, 1997, pp. 572-573.
[236] John Andrew Greig, «Rāgmālā Painting», así como George Ruckert y Richard Widdes, «Hindustani Ragas», ambos en Alison Arnold, ed., *The Garland Encyclopedia of World Music. South Asia. The Indian Subcontinent*, Londres, Routledge, 1999.
[237] James C. Harle, *Encyclopedia of the Art and Architecture of the Indian Subcontinent*, cap. 27: «Painting in Rajasthan, Malwa and Central India», Yale University Press, 1994, pp. 384-399. Sobre el tema particular de las Rāgmālā, el libro canónico es el de Klaus Ebeling, *Ragamala Painting*, Basilea, Ravi Kumar, 1973. Parte de las colecciones de Ebeling están disponibles en línea en la Universidad de Yale.
[238] *Upanishads*…
[239] Ibídem, p. 75.
[240] Ibídem, p. 65.
[241] Ibídem, p. 87.
[242] Platón, *Fedro*, Emilio Lledó, pról. y trad., Madrid, Gredos, 2014.
[243] Véase la entrada correspondiente del buscador Greek Word Study Tool, Perseus, Tufts University.
[244] *Bhagavad Gītā* [*c.* 600 a. C.], Consuelo Martín, ed., Madrid, Trotta, Pliegos de Oriente, 2017.
[245] Platón, *Fedro*…, p. 66.
[246] Ibídem, p. 59.

[247] En escritura tradicional, y no simplificada, el carácter chino para esta misma palabra, *qiu*, incluía además otro elemento que hacía referencia al bosque y, más en particular, a cuerdas hechas con lianas, 鞦. Véase Qiao Yun, *Evolución y estructura del léxico chino. Un enfoque cognitivo*, Juan de Dios Luque Durán y Lucía Luque Nada, coords., Granada Lingüística, 2017, pp. 198-199. Una de las palabras chinas para designar el columpio, 摆动, *bǎi dòng* en la transliteración *pin ying*, fue también originariamente un instrumento asociado al sexo femenino.

[248] El texto de referencia para la historia del columpio en China es el de Berthold Laufer, «The Swing in China», *Extrait des Mémoires de la Société Finno-Ougrienne*, LVII (1933), pp. 212-223.

[249] Sima Qiam, *Shǐjì,* 5, 32, 1488, traducción inglesa en *The Grand Scribe's Records*, 9 vols., Bloomington, Indiana University Press, vol. V, parte 1, *The Hereditary Houses of Pre-Han China,* William H. Nienhauser, ed., 2006.

[250] Berthold Laufer, «The Swing in China»…, p. 214.

[251] Timotheus Pokora, *Hsin-Lun (New Treatise) and Other Writings by Huan T'an (43 B.C. - 28 A.D.)*, Ann Arbor, Michigan Papers in Chinese Studies, 20, Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1975, pp. 122 y 136-137.

[252] La transcripción de los nombres chinos siempre es problemática. Otra transcripción posible, la que utiliza Holzman, por ejemplo, es Chieh Chih-t'ui, más tarde llamado Chieh Tzu-t'ui. Lo mismo se aplica para Ch'ung-erh.

[253] Esta leyenda aparece referenciada por el filósofo Huan T'an (43 a. C. -28 d. C.) en su libro *Hsin-lun*. Véase Timotheus Pokora, *Hsin-Lun…*, p. 122. La historia de Chieh Tzu-t'ui aparece por primera vez en el *Zuo zhuan*, la primera crónica narrativa de la historia de China. Véase James Legge, *The Chinese Classics*, 5 vols., Hong Kong, The Chinese University, 1960, vol. 5, pp. 191-192.

[254] Donald Holzman, «The Cold Food Festival in Early Medieval China», *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 46, 1 (junio de 1986), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, pp. 51-79.

[255] Citado por Kohsuke Sasajima, «Early Chinese Physical Education and Sport», en A. Earle Ziegler, *Physical Education and Sport to 1900*, Champain III, Stipes, 1973, pp. 34-35 y p. 38.

[256] Sin proporcionar fuentes, Mike Speak señala que el columpio fue introducido en la China central entre el 770 y el 476 a. C., mientras que el columpio rotatorio lo hizo entre el 475 y el 22 a. C. Véase Mike Speak, «Recreation and Sport in Ancient China», en Jim Riordan, ed., *Sport and Physical Education in China*, Londres y Nueva York, ISCPES, E & FN Spon, 1999, pp. 20-44. Las citas provienen de la p. 32. Afirma lo mismo J. P. Park, *Art by the Book. Painting Manuals and the Leisure Life*

in Late Ming China, Seattle, University of Washington Press, 2012.
[257] Sobre estos asuntos, véase Ch'en Tung Yuan, *History of Women's Life in China*, Shanghái, Shang wu yin Shu kuan, 1937.
[258] Kohsuke Sasajima, «Early Chinese Physical Education and Sport», pp. 34-35.
[259] Véase *Forgotten Events of the K'ai-yüan and T'ienpao reign periods*, compilación de Wang Jen-yü (880-942), Ting Ju-ming, ed., Shanghái, Shang-hai ku-chi ch'u-pan she, 1985, citado por David Tod Roy en el vol. I de su edición del *Chin P'ing Mei, The Plum in the Golden Vase*, Princeton y Oxford, Princeton University Press, vol. 2, p. 491, a su vez citado por Berthold Laufer, «The Swing in China»…, p. 219.
[260] Véase Timothy Brook, *Great State. China and the World*, Londres, Profile Books, 2019.
[261] Sobre la vida cotidiana durante la dinastía Tang, véase Charles Benn, *China's Golden Age. Everyday Life in the Tang Dynasty*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
[262] La poesía de la dinastía Tang está considerada la «edad de oro» de la poesía china. Véase, por ejemplo, *Trescientos poemas de la dinastía Tang*, Guojian Chen, intr., trad. y notas, Madrid, Cátedra, 2016.
[263] Citado en Junli Yu, «Research on the Customs of Festival Sports Entertainment in Tang Dynasty from Angles of Poems and Proses», en *International Academic Workshop on Social Science*, Atlantis Press, 2013, pp. 587-591; cita en p. 589.
[264] Yuming Luo, *A Concise History of Chinese Literature*, Leiden, Brill, 2 vols., 2011, vol. I, pp. 373-374.
[265] Véase Zhu Ruixin *et al.*, eds., *A Social History of Medieval China*, Cambridge, The Cambridge China Library, Cambridge University Press, 2016, p. 467.
[266] Ibídem, p. 84.
[267] Li Qingzhao, *The Complete Ci-poems of Li Qingzhao*, Jiaosheng Wang, trad., Victor H. Mair, ed., Sino-Platonic Papers, Department of East Asian Languages and Civilizations, University of Pennsylvania, p. 71, <http://sino-platonic.org/complete/spp013_li_qingzhao.pdf>. Sobre Li Qinzhao, véase Li Yu-Ning, *Images of Women in Chinese Literature*, Indiana, University of Indianapolis Press, 1994, pp. 73-97.
[268] Zhuang Zi, *Los capítulos interiores de Zhuang Zi*, Pilar González España y Jean Claude Pastor-Ferrer, trads., Madrid, Trotta, 1998. La cita corresponde a la p. 29. Véase también «Maestro Chuang Tsé», en *Zhuang Zi*, Iñaki Preciado, trad., Barcelona, Kairós, 1999.
[269] Li Qingzhao, *Poesía completa. (60 poemas* ci *para cantar)*, Pilar González España, trad., ed. y notas, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2010: «Una rama de ciruelo».
[270] Ibídem, p. 45
[271] Ibídem, p. 27.
[272] El profesor Ling Hon Lam, de la Universidad de Hong Kong, defiende esta idea para la China medieval, pero a nuestro juicio la

teoría es claramente generalizable. Véase Ling Hon Lam, *The Spatiality of Emotion in Early Modern China. From Dreamscapes to Theatricality*, Nueva York, Columbia University Press, 2018.

[273] Véase sobre esto, por ejemplo, el popular título de Elena Janvier *Au Japon ceux qui s'aiment ne disent pas je t'aime*, París, Arlea, 2011, p. 1: «En Japón, aquellos que se aman no dicen "te amo", sino que "hay amor", como quien dice que nieva o que hace bueno». La traducción es mía.

[274] Sei Shōnagon, *El libro de la almohada*, Amalia Sato, trad., Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2014.

[275] Véase Susan Broomhall, ed., *Spaces for Feeling. Emotions and Sociabilities in Britain, 1650-1850*, Abingdon y Nueva York, Routledge, 2015.

[276] Sobre este tema, véase Victor Segalen, *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso* [1978], Martín Schifino, trad., Madrid, La Línea del Horizonte, 2017.

[277] Valerie Hansen, «The Mystery of the Qingming Scroll and Its Subject: The Case against Kainfeng», *Journal of Sung-Yuang Studies*, 26 (1996), pp. 183-200.

[278] Sobre el *topos* del columpio en la pintura china, véase James Cahill, «Three Recurring Themes in the Part-Erotic Albums», 2012, <https://jamescahill.info/illustrated-writings/chinese-erotic-painting/10-three-recurring-themes-in-the-part-erotic-albums>. Del mismo autor, véase *Pictures for Use and Pleasure: Vernacular Painting in High Qing China*, Berkeley, University of California Press, 2010, esp. cap. 5, sobre la pintura de mujeres ideales o *meiren hua*.

[279] Sobre mujeres en China, véase Patricia Buckley Ebrey, *Women and the Family in Chinese History*, Londres y Nueva York, Routledge, 2004.

[280] Citado en ibídem, p. 25: «A girl from 10 does not go out, which means she remains inside». Véase también Patricia Buckley Ebrey, *The Inner Quarters. Marriage and the Lives of Chinese Women in the Sung Period*, California, University of California Press, 1993, cap. 1, «Separating the Sexes».

[281] Citado en Jessica Dvorak Moyer, *Woman Rules Within. Domestic Space and Genre in Qing Vernacular Literature*, Leiden, Brill, 2020, p. 1.

[282] *The Confucian Four Books for Women. A New Translation of the Nü Sishu and the Commentary of Wang Xiang*, Ann A. Pang White, ed. y trad. al inglés, Oxford, Oxford University Press, 2018, pp. 83-84: «Women do not peek through the walls, nor step into the outer courtyard. If they go out, they must cover their faces. If they look out, they conceal their forms».

[283] Patricia Buckley Ebrey, *Cambridge Illustrated History of China*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 158-161.

[284] Véase Ann A. Pang-White, «Uncovering the Confucian *Four Books for Women*. Why *Nü sishu*? Why Now?», en *The Confucian Four Books for*

Women…, pp. 1-31; Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers. Women and Culture in Seventeenth-Century China*, Stanford, Stanford University Press, 1994; y Joan Kelly, «Doble Vision in Feminist Theory», en *Women, History and Theory. The Essays of Joan Kelly*, Chicago, Chicago University Press, 1984.

[285] En relación con el papel que desempeña el columpio en el cine de vanguardia, véase Alain Bergala, «El columpio», en Jordi Balló y Alain Bergala, eds., *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.

[286] La historia de Chun'hyang, cuyo nombre no quiere decir otra cosa que «perfume de primavera», se ha vertido a distintos géneros literarios, pero el más interesante de todos ellos ha sido el *pan'suri*, una forma de canto recitativo acompañado por un tambor. Hay versión francesa, novelada, de la historia popular, en *Le chant de la fidèle chunhyang*, París, Zulma, 2008. Sobre la película de Kwon-taek, véase Soojin Lee, *Une lecture du film d'IM Kwon-Taek: Le chant de la fidèle Chunhyang*, París, L'Harmattan, 2005.

[287] La traducción al inglés de este fragmento se encuentra en Jessica Dvorak Moyer, *Woman Rules Within…*, pp. 138-141.

[288] Ling Mengzhu (1580-1644), *Slapping the Table in Amazement. A Ming Dynasty Story Collection*, Shuhui Yang y Yunqin Yang, trads., Seattle y Londres, University of Washington Press, 2018, cuento 9.

[289] William M. Reddy, *The Making of Romantic Love. Longing and Sexuality in Europe, South Asia and Japan, 900-1200*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2012.

[290] Citado por Junli Yu, «Research on the Customs of Festival Sports Entertainment…», pp. 587-591; la cita es de la pág. p. 589.

[291] Véase Mary Boyce, «Nowruz in the Pre-Islamic Period», *Encyclopædia Iranica*, 2016, <http://www.iranicaonline.org/articles/nowruz-i>, consultado en noviembre de 2019.

[292] Magdalena Lubanska, *Muslims and Christians in the Bulgarian Rhodopes. Studies in Religious (Anti)Syncretism*, Berlín, Boston, Walter de Gruyter, Rodopi, 2015.

[293] Max Gluckman, *Rituals of Rebellion in South-East Africa*, Mánchester, Manchester University Press, 1954.

[294] Sobre el amor, véase Barbara H. Rosenwein, *Love. A History in Five Fantasies*, Cambridge, Polity Press, 2021; William M. Reddy, *The Making of Romantic Love…*; Javier Moscoso, *Promesas incumplidas. Una historia política de las pasiones*, Madrid, Taurus, 2016. El problema que se plantea es determinar de qué modo evolucionan las categorías intelectuales del amor en tiempos y culturas diferentes. Véase a este respecto Paolo Santangelo y Gábor Boros, *The Culture of Love in China and Europe*, Leiden, Brill, 2019. Sobre el culto al *qing*, al amor, en China, véase Maram Epstein, *Competing Discourses. Orthodoxy, Authenticity, and Engendered Meanings in Late Imperial Chinese Fiction*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Asia Center, 2001;

Martin W. Huang, *Desire and Fictional Narrative in Late Imperial China*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Asia Center, 2001; Haiyan Lee, *Revolution of the Heart. A Genealogy of Love in China, 1900-1950,* Stanford, Stanford University Press, 2007; Wai-Yee Li, *Enchantment and Disenchantment. Love and Illusion in Chinese Literature,* Princeton, Princeton University Press, 1993; y Paolo Santangelo, *Sentimental Education in Chinese History. An Interdisciplinary Textual Research on Ming and Qing Sources,* Leiden, Boston, Brill, 2003.

[295] Haiyan Lee, *Revolution of the Heart…*, p. 39.

[296] La única traducción (incompleta) que conozco del *Qingshi* es la de Mowry Hua-yuan Li, *Chinese love stories from Ch'ing-shih*, Hamden, Archon Books, 1983. Otros cuentos han sido traducidos en otras compilaciones. En este caso, la cita se encuentra en la p. 38.

[297] Tang Xianzu, *El Pabellón de las Peonías*, Alicia Relinque, trad., Madrid, Trotta, 2016, p, 34. En la p. 98, en un momento en que se enfada con una de sus criadas, también la amonestará diciéndole que sus pies no volverán a pisar el sendero del jardín ni sus manos a tocar el columpio.

[298] Ibídem p. 21.

[299] Ibídem.

[300] Ibídem, pp. 59 y 61.

[301] Ibídem, p. 202.

[302] J. P. Park, *Art by the Book…,* p. 172.

[303] Meng Chengshun, *Mistress & Maid (Jiaohongji)*, Cyril Birch, ed. y trad. al inglés, Nueva York, Columbia University Press, 2001.

[304] Véase Michela Bussotti, *Gravures de Hui. Étude du livre illustré chinois de la fin du XVI^e siècle à la première moitié du XVII^e siècle*, París, École Française d'Extrême-Orient, 2001.

[305] Véase Wen-chien Cheng, «Idealized Portraits of Women for the Qing Imperial Court», *Orientations*, 45, 4 (mayo de 2014), pp. 87-99.

[306] Véase McInerney Terence, Steven M. Kossak y Navina Najat Haidar, eds., *Divine Pleasures. Painting from Indian Rajput's Courts*, The Kronos Collections, Nueva York, The MET Publications, 2016, p. 200 y ss.

5. EL JARDÍN

[307] Sobre el cuadro de Brueghel, véase Amy Orrock, «*Homo ludens*: Pieter Bruegel's Children's Games and the Humanist Educators», *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 4, 2 (verano de 2012), pp. 1-42; DOI:10.5092/jhna.2012.4.2.1

[308] Sobre la relación entre Rabelais y Brueghel, véase Philippe Ariès y Jean-Claude Margolin, eds., *Jeux à la Renaissance*, París, J. Vrin, 1982, esp. J. P. Vanden Branden, «Les jeux d'enfants de Pierre Bruegel», pp. 499-524.

[309] En la obra de Rabelais, el columpio recibe el nombre de *brandelle* (o *brandilloire*). Sobre esta palabra, véase Achille Delboulle, «Brandelle, Brande», *Romania*, 17, 66 (1888), pp. 286-287.
[310] Véase, por ejemplo, Amy Orrock, «*Homo ludens*…», p. 2: «The subject matter of *Children's Games* is unprecedented; its only precursors being the tiny images of children playing seasonal games found in the margins of a number of Ghent-Bruges manuscripts».
[311] Philippe Ariès, *Centuries of Childhood* [1962], Londres, Pimlico, 1966. Para un resumen crítico de las posiciones después de la publicación del libro de Ariès, véase, por ejemplo, Colin Heywood, *A History of Childhood*, Londres, Polity Press, 2001, cap. 1: «Conceptions of Chilhood in the Middle Ages».
[312] Véase Danièle Alexandre-Bidon y Didier Lett, *Les Enfants au Moyan Âge, V^e^-XV^e^ siècle*, París, Hachette, 2004; Pierre Riché, *Être enfant au Moyen Âge. Anthologie de textes consacrés à la vie de l'enfant du V^e^ au XV^e^ siècle*, París, Éditions Fabert, 2010. Es especialmente útil y ameno el libro de Danièle Alexandre-Bidon y Monique Closson *La infancia a la sombra de las catedrales*, Beatriz Pascual, trad., Zaragoza, Prensas Universitarias, 2008, pp. 244-265.
[313] Silvia Alfonso Cabrera, «Juegos y juguetes en el arte medieval», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 8, 15 (2016), pp. 51-65.
[314] Sobre este manuscrito, véase Mark Cruse, *Illuminating the «Roman d'Alexandre». Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264. The Manuscript as Monument*, Cambridge, D. S. Brewer, 2011.
[315] Avicena, *The Canon of Medicine of Avicenna*, Nueva York, AMS Press, 1973, edición del «Primero Libro del Canon» a cargo de Cameron Gruner, epígrafe 741, pp. 381 y ss.
[316] Platón, *Leyes*, VII, 790d-e, Francisco Lisi, trad., Madrid, Gredos, 1999, pp. 12-13: «cuando las madres quieren dormir a los niños que cogen el sueño con dificultad, no les ofrecen tranquilidad, sino, por el contrario, movimiento, agitándolos continuamente en sus brazos, ni tampoco silencio, sino una melodía —y justamente como si encantaran a los niños con música de flauta, como la mujer que cura a los adoradores de Dioniso en estado de frenesí, utilizando esta conocida unión de danza y música en su movimiento».
[317] Ibídem, VII, 789c, p. 10.
[318] Platón, *Timeo*, 89a, Francisco Lisi, trad., Madrid, Gredos, 1992, p. 256.
[319] Cristóbal Méndez, *Libro del ejercicio corporal y de sus provechos* [1533], León, Universidad de León, 1996, p. 353.
[320] Sobre este asunto, véase Erika Langmuir, *Imagining Childhood*, New Haven (Connecticut),Yale University Press, 2006, pp. 18-20.
[321] Louis-Charles-Henri Macquart, *Dictionnaire de la Conservation de l'homme, ou d'hygiène et d'éducation, physique et morale*, París, Bidault, año VII de la República [1796], pp. 405-406.
[322] Alexander Hamilton, *A treatise of midwifery, comprehending the*

management of female complaints, and the treatment of children in early infancy, Londres, Murray, 1781, pp. 388-389.
[323] Immanuel Kant, *Sobre pedagogía*, Óscar Caeiro, trad. y nota preliminar, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2009, p. 72.
[324] Ibídem, p. 57, epígrafe 40. He modificado parcialmente la traducción.
[325] Ibídem, p. 58 epígrafe 50.
[326] Ricardo Navacerrada Peñas, *El mundo lúdico en la literatura de Rabelais. La obra* Gargantúa *y el repertorio de juegos del capítulo XXII de la edición 1542*, tesis doctoral, Madrid, UCM, 2012.
[327] Richard Barnhart y Catherine Barnhart, «Images of Children in Song Painting and Poetry», en Ann Barrott Wicks, ed., *Children in Chinese Art*, Honolulú, University of Hawai'i Press, 2002.
[328] Véase Terese Tse Bartholomew, «One Hundred Children. From Boys at Play to Icons of Good Fortune», en Ann Barrott Wicks, ed. *Children in Chinese Art…* p. 57 y ss.
[329] Johan Huizinga, *Homo Ludens. A Study of the Play Elements in Culture* [1938], trad. al inglés, Granada Publishing, Paladin, Londres, 1970. [Hay trad. cast.: *Homo ludens. El juego y la cultura*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005.]
[330] Ibídem, p. 46.
[331] Ibídem, pp. 2-3: «Yet in this intensity, this absorption, this power of maddening, lies the very essence, the primordial quality of play».
[332] Este es un asunto señalado también por Karl Kerényi, «Vom Wesen des Festes: Antike Religion und ethnologische Religionsforschung», en *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde* 1, 2 (1938), pp. 59-74.
[333] Johan Huizinga, *Homo ludens*…, p. 10.
[334] Ibídem, p. 15.
[335] Eugen Fink, «The Oasis of Happiness. Toward an Ontology of Play», *Yale French Studies*, 41 (1968), pp. 19-30; la cita es de la p. 20.
[336] Ibídem, p. 28.
[337] Edward B. Tylor, *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*. [Hay trad. cast.: *Cultura primitiva. Los orígenes de la cultura*, Madrid, Ayuso, 1976.]
[338] Johan Huizinga, *Homo ludens*…, p. 56.
[339] Ibídem, p. 58.
[340] José Ortega y Gasset, «El origen deportivo del Estado», *El Espectador*, VII, Madrid, 1930, pp. 103-143.
[341] John Searle, «Collective Intentions and Actions», en P. Cohen, J. Morgan y M. Pollack, eds., *Intentions in Communication*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990, pp. 401-415, reimpreso en J. Searle, *Consciousness and Language*, Cambridge, Massachusetts, CUP, 2002, pp. 90-105.
[342] Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, Nueva York, PAJ

Publications, 1986; Edward Bruner, ed., *Text, Play, and Story. The Construction and Reconstruction of Self and Society*, Washington D. C., American Ethnological Society, 1984.
[343] Lawrence M. Hinman, *Nietzsche's Philosophy of Play*, tesis doctoral, Chicago, Loyola University, 1975.
[344] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Helenismo y pesimismo*, José Rafael Hernández Arias, ed., Madrid, Valdemar, 2012, p. 242.
[345] Antes que en Nietzsche, la metáfora de la barca que se columpia, de la góndola que se mece, ya aparece en otros muchos autores. Especialmente notable es el caso del poema «Abschied» («La despedida»), de Goethe.
[346] Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, José Rafael Hernández Arias, ed., Madrid, Valdemar, p. 317. La palabra que utiliza Nietzsche es *Schaukel-Kahn*.
[347] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia…*, p. 74.
[348] Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra…*, p. 85.
[349] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia…*, p. 244.
[350] Ibídem, p. 64.
[351] Ibídem, p. 93. He modificado parcialmente la traducción.
[352] Walter Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Klaus Wagner, trad., Madrid, Alfaguara, 1982, p. 76.
[353] Ibídem, p. 78, «El tiovivo».
[354] Sobre la iconografía de la Virgen María, véase, entre otros, Manuel Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus-Ultra, 1946. Especialmente bueno es Marina Warner, *Alone of All Her Sex. The Myth and Cult of the Virgin Mary* [1976], Londres, Picador, 1990, esp. el cap. «The Moon and the Stars», pp. 255-273. Véase también Jaroslav Pelikan, *Mary Through the Centuries. Her Place in the History of Culture*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1996; Miri Rubin, *Mother of God. A History of the Virgin Mary*, Londres, Penguin, 2010; y Klaus Schreiner, *María. Virgen, madre, reina*, Barcelona, Herder, 1996.
[355] Marina Warner, *Alone of All Her Sex…*, p. 256.
[356] Plutarco, *Isis y Osiris*, en *Obras morales y de costumbres*, VI, Francisca Pordomingo y J. A. Fernández Delgado, trads., Madrid, Gredos, 1995, p. 85.
[357] *Himno de Cime*, en *Himnos a Isis*, Elena Muñiz Grijalvo, trad. y ed., Barcelona, Trotta, 2006, pp. 73 y ss.
[358] Geraldine Pinch, *Egyptian Mythology. A Guide to the Gods, Goddesses, and Traditions of Ancient Egypt*, Nueva York, Oxford University Press, 2002. Luigi Tripani, *Egyptian Gods Iconography and Theology. The Goddess Isis - I part*, CreateSpace, 2019.
[359] Sobre esta interpretación de Plutarco y Diodoro, véase E. A. Wallis Budge, *Osiris and the Egyptian Resurrection*, 1911, vol. I, pp. 387-389.

[360] *The Papyrus of Ani*, E. A. Wallis Budge, trad. al inglés, Nueva York, Londres, Philip Lee Warner, 1913, vol. I, p. 61.
[361] Sobre la relación de Erígone con Isis, véase R. Merkelbach, «Tragödie, Komëdie und dionysische Kulte nach der Erigone des Eratosthenes» [1963], en *Merkelbach, Hestia und Erigone: Vörtrage und Aufsätze*, Wolfgang Blümel *et al.*, eds., Stuttgart, pp. 180-197.
[362] Véase, por ejemplo, Martin Nilsson, *Historia de la religiosidad griega*, Madrid, Gredos, 1970, p. 159.
[363] Citado por E. A. Wallis Budge, *Osiris*…, vol I, p. 9.
[364] Diodoro de Sicilia, *Biblioteca histórica*, libro I, 11, 4, Francisco Parreu Alasá, trad., Madrid, Gredos, 2001, p, 173.
[365] Marina Warner, *Alone of all Her Sex*…, pp. 256-257.
[366] Homilía de san Bernardo, citada en ibídem, p. 263.
[367] Todas estas referencias provienen de Jules Cashford, *The Moon. Symbol of Transformation*, Carterton, The Greystones Press, 2016, p. 182.
[368] Sobre este asunto, véase Fritz Saxl, *Heritage of Images. A Selection of Lectures* [1957], Londres, Penguin Books, 1970; esp. «Continuity and Variation in the Meaning of Images», pp. 13-26. La idea principal es que «images with a meaning peculiar to their own time and place, once created, have a magnetic power to attract other ideas into their sphere; […] they can suddenly be forgotten and remembered again after centuries of oblivion», p. 14.
[369] *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*, Willi Kurth, ed., Nueva York, 1963.

6. EL REMEDIO

[370] Clive D. Edwards, *Eighteenth Century Furniture*, Mánchester, Manchester University Press, 1996.
[371] Véase más arriba, cap. 1, «Impulso».
[372] George Cheyne a Samuel Richardson, 20 de abril de 1740, en Samuel Richardson, *Correspondence with George Cheyne and Thomas Edwards*, David Shuttleton y John A. Dussinger, eds., Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 55.
[373] Charles-Louis-Fleury Panckoucke, ed., *Dictionnaire des sciences médicales*, París, rue Serpente, 1815, vol. 18, 1817, entrada «Gestation», p. 301.
[374] Bernard de Mandeville, *A Treatise of the Hypochondriack and Hysterick Diseases in Three Dialogues* [1711], 3.ª ed., Londres, 1730, p. 305.
[375] Stephen Freeman, *The Ladies Friend; or, Complete Physical Library*, 1785, pp. 279-280.
[376] Nicolas Andry, *L'Orthopédie, ou l'art de prévenir et de corriger dans les enfans les difformités du corps*, Bruselas, George Fricx, 1743, vol. I, p.

143. La posición de Andry fue, más adelante, referida por Clément-Joseph Tissot en su *Gymnastique médicinale et chirurgicale,* París, Bastien, 1780, p. 283.
[377] Étienne Tourtelle, *Élémens d'Hygiène*, Estrasburgo, F. G. Levraud, vol. II, 1815, p. 220.
[378] Jean-Baptiste Timothée Baumes, *Traité de la phthisie pulmonaire*, París, Méquignon, 1805, t. II, p. 181. El texto de Taylor Smyth al que hago referencia es *An Account of the Effects of Swinging, Employed as a Remedy in the Pulmonary Consumption and Hectic Fever*, Londres, J. Johnson, 1787.
[379] Taylor Smyth, *An Account…*, pp. 25-26.
[380] George M. Beard, *A Practical Treatise on Sea-Sickness: Its Symptoms, Nature and Treatment*, Nueva York, E. B. Treat Publishers, 1881, p. 11: «I once met a literary gentleman, who, on a voyage across the Northern Atlantic, tried every means to make himself sea-sick, in order that he might get the benefit of the trip, and failed, and was utterly disappointed. He smoked strong cigars in great excess, exposed himself in every way, and sought eagerly the symptoms that most people dread and flee from». En relación con el valor terapéutico del viaje marítimo, véase, por ejemplo, Ebenezer Gilchrist, *The Use of Sea Voyages in Medicine: and Particularly in a Consumption, with Observations on that Disease*, Londres, Cadell, 1771.
[381] Taylor Smyth, *An Account…*, p. 50.
[382] Ibídem, p. 52.
[383] Para el lector interesado, doy algunos antecedentes: Gottfried Thiesen, *Dissertatio de Morbo marino*, Regismontis, 1727; Ludwig, *Dissertatio de Morbo Navigatium*, Leipzig, 1738; e incluso antes: Georgius Emmerich, *Dissertatio de Morbo Marino*, Regismontis, 1700. Uno de los textos más importantes sobre los beneficios de los viajes en barco fue la obra de Ebenezer Gilchrist, *Utilité des Voyages sur Mer pour la cure des différentes Maladies*, M. Bourru, trad. al francés, Londres y París, Didot le jeune, 1770.
[384] Michel Nelken, *Sea-Sickness: Cause, Nature, Symptoms, and Treatment, derived from Experience and Strict Observation*, Nueva York, Stringer and Townsend, 1856.
[385] Cristóbal Méndez, *Libro del ejercicio corporal y de sus provechos* [1533], León, Universidad de León, 1996, p. 353.
[386] Ibídem, p. 356. Sobre Cristóbal Méndez, véase José Hesse, *El deporte en el siglo de oro*, Madrid, Taurus, 1967, p. 163 y ss. Sobre la obra de Mercuriale y su traducción al español en 1845, véase Xavier Torrebadella-Flix, «El Arte gimnástico-médico. Del humanismo al renacimiento de la educación física en España», *Pecia Complutense*, 21 (2014), pp. 21-45.
[387] Doreen Huppert, Judy Benson y Thomas Brandt, «A Historical View on Motion Sickness. A Plague at Sea and on Land, Also with a Military Impact», *Frontiers in Neurology*, 8 (2017), art. 114, pp. 1-15.

[388] George M. Beard, *A Practical Treatise on Sea-Sickness. Its Symptoms, Nature and Treatment*, Nueva York, E. B. Treat, 1881, p. 13.
[389] Constantin Gaudon, *Dissertation sur le mal de mer*, tesis doctoral defendida en la facultad de Medicina de la Universidad de París el 16 de julio de 1832, París, Didot le jeune, 1832, p. 12.
[390] Keraudren [algunas veces escrito Kerauderen], «Mal de Mer», en Charles-Louis Fleury Panckoucke, ed., *Dictionnaire de sciences médicales*…, vol. 30, p. 135.
[391] Docteur Madeuf, ed., *Le Mal de mer. Comment on s'en préserve, Comment on en guérit, Comment on le soigne. Guide Hygiénique Complet*, París, 1906.
[392] Benjamin Rush, *Medical Inquiries and Observations upon the Diseases of the Mind*, Filadelfia, Kimber and Richardson, 1812.
[393] Ibídem, p. 203.
[394] Sobre los baños fríos en el tratamiento de enfermedades, véase François-René de Chateaubriand, *Memorias de ultratumba* [1849-1850], traducción de José Ramón Monreal, Barcelona, Acantilado, 2006, 4 vols., vol. 1, p. 208.
[395] Benjamin Rush, *Medical Inquiries*…, pp. 223 y ss.
[396] Erasmus Darwin, *Zoonomia, Or the Laws of Organic Life*, 2.ª ed., Londres, J. Johnson, 1794.
[397] Joseph Mason Cox, *Practical Observations on Insanity* [1806], Londres, Baldwin, 1813, p. 137.
[398] Ibídem, pp. 145-148.
[399] La expresión literal de Cox es «till reason again resumes her sway, and both mind and body became perfectly re-established». Ibídem, p. 155; Roy Porter, *Mind Forg'd Manacles. A History of Madness in England from the Restoration to the Regency*, Londres, Penguin Books, 2000, pp. 221-222; y Richard Hunter, *Three Hundred Years of Psychiatry, 1535-1860. A History Presented in Selected English Texts*, Londres, Literary Licencing, p. 648 y ss.
[400] Joseph Mason Cox, *Practical Observations*…, pp. 137-139.
[401] William Saunders Hallaran, *Practical Observations on the Causes and Cures of Insanity*, Londres, Edwards and Savages, 1818. Sobre Hallaran, véase Brendan D. Kelly, «Dr. William Saunders Hallaran and Psychiatric Practice in Nineteenth-Century Ireland», *Journal Medical Science*, 177 (2008), pp. 79-84, así como Caoimhghin S. Breathnach, «Hallaran's circulating swing», *History of Psychiatry*, 21, 1 (2010), pp. 74-81.
[402] William Saunders Hallaran, *An Enquiry into the Causes Producing the Extraordinary Addition to the Number of the Insane*, Cork, Edwards and Savages, 1810, p. 60.
[403] Benjamin Rush, *Medical Inquiries*…, p. 226.
[404] Sobre la historia del vómito, véase Rachael Russell, *Nausea and Vomiting: A History of Signs, Symptoms and Sickness in Nineteenth-Century Britain*, tesis doctoral, Mánchester, Manchester University, 2012.

[405] Joseph Mason Cox, *Practical Observations*…, p. 38.
[406] Ibídem, p. 43: «Fear is excited by firmness, and menaces producing strong impressions on both mind and body».
[407] Ibídem, p. 165.
[408] George Parkman, *Management of Lunatics with Illustrations of Insanity*, Boston, John Eliot, 1817, pp. 25-26.
[409] Joseph Mason Cox, *Practical Observations*…, p. 169.
[410] Ibídem, pp. 172-176.
[411] Jean-Étienne-Dominique Esquirol, *Des maladies mentales, considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal, accompagnées de 27 planches gravées*, París, J. B. Baillière, 1838, vol. 1, p. 156.
[412] Joseph Guislain, *Traité sur l'aliénation mentale et sur les hospices des aliénés*, 2 vols., Ámsterdam, J. Van der Hey, 1826, vol. 1, p. 376.
[413] Ibídem, vol. 2, p. 378.
[414] Caelius Aurelianus, *Morb. Chron*. I, 5, p. 161: «bercer le malade dans un lit suspendu afin de diminuer l'éxaltation des fonctions cérébrales».
[415] Caelius Aurelianus, *On Acute Diseases and On Chronic Diseases*, ed. bilingüe, I. E. Drabkin, ed. y trad., Chicago, Chicago University Press, 1950, p. 547.
[416] Mary De Young, *Encyclopedia of Asylum Therapeutics, 1750-1950's*, Jefferson, Carolina del Norte, McFarland and Company, 2015, p. 297.
[417] Jean-Étienne-Dominique Esquirol, *Des maladies mentales…,* vol. 1, p. 156.
[418] Charles-Louis Fleury Panckoucke, ed., *Dictionnaire de sciences médicales*…, vol. 16, p. 271, entrada «Escarpolette».
[419] Ibídem, p. 302, entrada «Gestation». La expresión que utiliza es «secousse salutaire».
[420] Francis Fuller, *Medicina Gymastica, or a Treatise Concerning the Power of Exercise, With Respect to the Animal Oeconomy; and the Great Necessity of it, in the Cure of Several Distempers* [1704], Londres, 4.ª ed., 1711, p. 262 y ss.
[421] Ibídem, p. 262.
[422] *Affiches, annonces, et avis divers: … Feuille Hebdomadaire*, 1761/11/18, p. 185: «ainsi que le balancement de l'escarpolette».
[423] Ibídem, p. 186.
[424] Sobre la historia del *trémoussoir*, véase Augustin Cabanès, *Remèdes d'autrefois: comment se soignaient nos pères*, París, Maloine, 1913.
[425] Charles-Irénée Castel de Saint-Pierre (Monsieur l'abbé de St.-Pierre), *Observations sur la sobriété,* París, Gonichon, 1735.
[426] Ibídem, p. 18.
[427] Ibídem, p. 27.
[428] Jean Astruc, «Observations de M. Astruc sur la machine appelée

fauteüil de poste», en Charles-Irénée Castel de Saint-Pierre, *Observations sur la sobriété…*, pp. 40-57.
[429] Sobre el petauro y sus connotaciones sexuales, véase más adelante, cap. 7.
[430] Aureliano se sirvió de una máquina a la que denominó *macron sparfon*, o *instrumentum rapsorium*, de la que solo nos ha llegado una vaga descripción.
[431] Véase Denis Diderot y Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, entrada «Trémoussoir»: «Dans une foule de circonstances où le mouvement paraît être le moyen le plus propre à guérir certaines affections, on a imaginé d'imiter, à l'aide d'une machine, celui que peut faire éprouver une voiture mue avec plus ou moins de rapidité. Cet appareil, nommé trémoussoir ou fauteuil de poste, peut être construit de diverses manières». Véase también la entrada «Équitation».
[432] Charles-Louis Fleury Panckoucke, ed., *Dictionnaire des sciences médicales…*, vol. 18, p. 292 y ss., entrada «Gestation».
[433] Ibídem, p. 294.
[434] Charles-Irénée Castel de Saint-Pierre, *Observations sur la sobriété…*, p. 37 y ss.
[435] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Germán Palacios, ed., Madrid, Cátedra, 2001, pp. 326-327.
[436] *L'année Littéraire*, 1785, vol. VII, París, Mérigot le jeune, pp. 336-338. El «Año literario» de 1785 explica que, con ocasión de la invención, se ha escrito una nueva letra que se canta con la música del burgués de Châtres, que dice así:

La Poste est chose chère.
Tous n'ont pas de l'argent;
Comment donc pourrait faire
Un malade indigent?

A force de rêver, à la fin, j'imagine,
Certaine invention dondon;
Duguet me construira la la,
Fort bien cette machine.

A l'aide d'une chaise
Mouvante par ressorts,
On peut tout à son aise
Se trémousser le corps.

Cela ferait filtrer plus aisément la bile;
Pour l'opération dondon
Le patient aura la la,
Un trémousseur habile.

[437] Augustin Cabanès: «Un précurseur du Dr. Charcot au XVIIIe siècle. L'abbé de Saint-Pierre et son trémoussoir», *Revue Internationale d'Électrothérapie*, 5 (1892), p. 146.
[438] *La Joie de la Maison. Journal Hebdomadaire Illustré*, 22 de septiembre de 1892, p. 587.
[439] *La grande vie, illustrée par la photographie d'après nature*, París, 1900, vol. 22.

7. EL SEXO

[440] El encargo no iba inicialmente dirigido a Fragonard, sino a Gabriel-François Doyen, que lo rechazó y propuso en su lugar a Fragonard. Véase Charles Collé, *Journal historique ou Mémoires critiques o littéraires*, París, Imprimerie bibliographique, octubre de 1767, vol. III, 1807, pp. 165-166. Sobre Fragonard, véase Andrei Molotiu, *Fragonard's Allegories of Love*, Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 2007.
[441] Charles-Louis-Fleury Panckoucke, ed., *Dictionnaire des sciences médicales*, París, rue Serpente, 1815, vol. 16, entrada «Escarpolette», p. 271.
[442] Esta es la opinión del *Dictionnaire étymologique de la Langue Française*, M. Ménace, ed., París, Briasson, 1750, p. 546.
[443] Ian Thompson, *The Sun King's Garden. Louis XIV, André Le Nôtre, and the Creation of the Gardens of Versailles*, Nueva York, Bloomsbury, 2006, pp. 264-265.
[444] Para los problemas relacionados con la atribución de esta obra, véase Antoine Watteau, *Catalogue, Ouvrage publié sous la direction de Jean Ferré,* Madrid, Éditions Artistiques Athéna, 1972, pp. 975-979. Del cuadro se conservan tres copias y la de Berlín es la que se encuentra en mejor estado. Hay una en Wildenstein y otra, realizada a partir del primer grabado conocido de la obra, en el Musée Condé de Chantilly, en óleo sobre madera, que se llamó *Le plaisir pastoral* o *Les plaisirs pastorales*. La última gran obra dedicada al pintor de la que yo tengo noticia, Guillaume Glorieux, *Watteau*, París, Citadelles and Mazenod, 2011, da por buena la atribución de los Berger a Watteau, si bien los ubica en Potsdam, en el Château de Sans-Souci, pp. 90-91.
[445] Georges Wildenstein, *Lancret*, París, Les Beaux-Arts, 1924, pp. 86-87. En relación con Jean-Baptiste Pater, véase Florence Ingersoll-Smouse, *Pater*, París, Les Beaux-Arts, 1928, esp. pp. 58-59.
[446] Eduard Fuchs, *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Múnich, A. Langen, 1909, vol. II, pp. 201-202.
[447] Pierre de Brantôme, *Vies des dames galantes* [1699], París, Victor Bunel, 1880, esp.: «Troisième discours: sur la beauté de la belle jambe et la vertu qu'elle a», pp. 167 y ss.

[448] David Hume, «On Polygamy and Divorces» [1777], en D. Hume, *Essays Moral, Political, and Literary*, Eugene F. Miller, ed., Indianapolis, Liberty Fund, 1987, pp. 186-187.
[449] Anónimo, *Lettres à un père de famille sur les petits espectacles de Paris, par un honnête homme*, París, Garnéry, 1789, p. 42.
[450] Sobre Rowlandson, véase Kate Heard, *High Spirits. The Comic Art of Thomas Rowlandson*, York House, Royal Collection Trust, 2013, y Amelia Rauser, *Caricature Unmasked. Irony, Authenticity and Individualism in Eighteenth Century English Prints*, Newark, University of Delaware Press, 2008.
[451] *Amors experimental-physikalisches Taschenbuch*: *Erstes Bändchen, mit Kuppern*, 1798, British Library, The Private Case, 31.I.12, sect., 8, pp. 211-212 y 260.
[452] Marqués de Sade, *Juliette, ou Les prospérités du vice,* 1797, vol. VIII, p. 110 y ss. [Hay trad. cast.: *Juliette o Las prosperidades del vicio*, Pilar Calvo, trad., Barcelona, Tusquets, 2009.]
[453] Bernard de Mandeville, *A Treatise of the Hypochondriack and Hysterick Diseases in Three Dialogues* [1711], 3.ª ed., Londres, 1730.
[454] Luciana Jacobelli, *Le pitture erotiche delle terme suburbane di Pompei*, Roma, L'Erma, 1995. Sobre estos asuntos, véase también Otto J. Brendel, «The Scope and Temperament of Erotic Art in the Greco-Roman World», Theodore Bowie y Cornelia V. Christenson, eds., *Studies in Erotic Art*, Nueva York y Londres, Basic Books, 1970.
[455] Sobre este asunto, véase el clásico de Friedrich Karl Forberg, *Manual of Classical Erotology (De figuris Veneris)*, Mánchester, Julian Smithson and Friends, 1884. Forberg es un romántico que dice no saber por experiencia nada de lo que escribe, pero que pretende poner orden en las mil maneras en las que se ha representado el arte de amar. Véase también el excelente libro de Bette Talvacchia, *Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton y New Jersey, Princeton University Press, 1999.
[456] El texto de Juvenal, sátira 14, dice exactamente «An magis oblectant animum iactata petauro / corpora, quique solet rectum descendere funem». Girolano Mercuriale, por lo tanto, lee el texto perdiendo de vista su ironía. La traducción de Francisco Socas, en Juvenal, *Sátiras*, Madrid, Alianza, 2010, p. 363, traduce: «¿O es que los cuerpos volteando el trapecio [petauro] y el que suele bajar por la cuerda tensa distraen más los ánimos que tú que pasas el tiempo en una nave coricia [en busca de fortuna]?».
[457] Girolamo Mercuriale, *De Arte Gymnastica*, Concetta Pennuto, ed., Vivian Nutton, trad. al inglés, Florencia, Leo S. Olschki, 2008, p. 373 y ss.
[458] Ibídem, p. 376.
[459] Marco Valerio Marcial, *Epigramas*: «Lydia tam laxa est equitis quam culus aeni,/ quam celer arguto qui sonat aere trochus,/ quam rota transmisso totiens impacta petauro». [Hay trad. cast.: *Epigramas*,

Alberto Marina Castillo y Rosario Moreno Soldevila, trads., Madrid, Akal, 2019.]

[460] Arcangelo Tuccaro, *Trois dialogues de l'exercise de sauter et voltiger en l'air*, París, Claude de Monstr'oeil, 1599.

[461] Ibídem, p. 149 y ss.

[462] La comparación de la mujer con la gallina tiene una larga historia, pero aparece sobre todo en la literatura misógina del siglo XV. Véase, por ejemplo, *Les quinze Joies de mariage* [finales del siglo XIV, comienzos del XV), París, Jannet, 1853, pp. 57-58.

[463] Louis Becq de Fouquières, *Les jeux des anciens*, París, Didier, 1869, pp. 54-55.

[464] Pirro Ligorio, *Antichità romane*, vol. 21, lib. 28, p. 168. Manuscrito en los Archivos de Turín, cod. a II.8.J.21. Probablemente escrito entre 1571 y 1583. Véase la transcripción y traducción en Bette Talvacchia, *Taking Positions*…, apéndice A. Las citas provienen de esta edición, p. 195.

[465] Sobre Ligorio, véase David R. Coffin, *Pirro Ligorio, The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian. With A Checklist of Drawings*, University Park, Pensilvania, The Pennsylvania State University Press, 2003.

[466] Sebastiano Erizzo, *Discorso sopra la medaglie de gli antichi*, Venecia, Varisco y Paganini, 1559.

[467] Véase Suetonio, *Vidas de los doce Césares*, III, Rosa María Agudo Cubas, trad., Madrid, Gredos, 2002, vol. I, p. 270: «En su retiro de Capri ideó incluso unos aposentos, sede de obscenidades secretas, donde grupos de muchachas y de jóvenes licenciosos reclutados por doquier, junto con aquellos inventores de ayuntamientos monstruosos a los que llamaba espintrias, unidos de tres en tres, fornicaban sucesivamente ante su vista, para excitar de este modo sus apagados deseos. Instaló alcobas por todas partes y las adornó con cuadros y estatuillas de los más lascivos asuntos, equipándolas con los libros de Elefántide, para que todo el mundo tuviera, al ejecutar su cometido, un modelo de la postura que se le ordenaba tomar».

[468] Véase el capítulo correspondiente de Friedrich Karl Forberg, *Classical Erotology*…

[469] Véase, por ejemplo, Tácito, en el libro VI de sus *Anales*: «Nombres hasta ahora desconocidos fueron inventados, a partir de las abominaciones del lugar y las innumerables fases de la sensualidad», en *Complete Works of Tacitus*, Alfred John Church, William Jackson Brodribb y Sara Bryant, eds., Nueva York, Random House, reimpreso en 1942.

[470] Louis Becq de Fouquières, *Les jeux des anciens*…, pp. 54-55.

[471] Lucio Apuleyo, *Las Metamorfosis*, II, 17: «"Al asalto —dice—, al asalto, y con valor, pues no cederé terreno ni volveré la espalda; adelántate si eres hombre, y lucha cara a cara; mata o muere: hoy habrá guerra sin cuartel". Al hablar así, subió a la cama, se recostó

poco a poco sobre mí y en rápida y lasciva agitación de su torso dio con su vaivén plena satisfacción a mi amor, hasta que, embriagado el espíritu y agotadas nuestras energías, caímos uno en brazos del otro para confundir nuestras almas mutuamente rendidas. Estas peripecias del torneo y otras análogas nos mantuvieron despiertos hasta el amanecer; acudíamos al vino de vez en cuando para reanimar nuestras fuerzas agotadas, estimular nuestro ardor y renovar el placer. Con el precedente de este encuentro, organizamos otros muchos de la misma manera», Lisardo Rubio Fernández, trad., Madrid, Gredos, 1978. Hay que tener presente que la traducción de 1513 de Diego López de Cortegana, publicada en Alianza Editorial, no incluye este texto, quizá por pudor.

[472] Friedrich Karl Forberg, *Classical Erotology*…, p. 25: «We now come to the manner, in which the man lying on his back has connection with the woman face downwards. The parts are interchanged; the woman plays the rider and the man the horse. This figure has called the horse of Hector».

[473] Sobre Isis, véase Cláudia Teixeira, «The Cult of Isis in Rome: some aspects of its Reception and the Testimony of Apuleius' Asinus Aureus», en Rogério Sousa, Maria do Céu Fialho *et al.*, eds., *Alexandrea ad Aegyptum. The Legacy of Multiculturalism in Antiquity*, Évora, Universidad de Coímbra, 2018, pp. 271-282.

[474] Ovidio, *Arte de amar*, III, vv. 777-778.

[475] Aristófanes, *Lisístrata*, v. 60.

[476] Sigo aquí la traducción de Alan Cameron, «Asclepiades' girlfriends», en Helene P. Foley, ed., *Reflections on Women in Antiquity*, Nueva York, Gordon and Breach, 1981, pp. 275-302. El texto al que hago referencia aparece referenciado en la p. 295. Para una discusión de este epigrama, véase Luis Arturo Guichard, *Asclepíades de Samos, Epigramas y Fragmentos*, Berlín, Peter Lang, 2004, p. 183 y ss. La traducción propuesta por Guichard es: «Lisídice te dedicó, Cipires, la espuela ecuestre / aguijón dorado de su bien calzado pie, / con él ejercitó los flancos de muchos caballos sin que / a ella, que se movía suavemente, se le enrojeciera el muslo. / Pues a la meta sin aguijón llegaba, por eso / ha colgado su arma dorada ante tus puertas».

[477] Petronio, *El Satiricón*, en *La novela romana*, Juan B. Bergua, trad., notas y noticias preliminares, Madrid, Clásicos Bergua, 1964, p. 259. La edición de Loeb traduce del siguiente modo: «In this way Eumolpus, the older man, placed between the servant and the girl-friend, sported *in a sort of swinging* to and fro between one and the other». El subrayado es mío. Petronius, *Satyricon. Apocolocyntosis*, trad. al inglés de Michael Heseltine y W. H. D. Rouse, revisada por E. H. Warmington, Cambridge, Massachusetts, Loeb Classical Library, 15, Harvard University Press, 1913, p. 373.

[478] Petronio, *El Satiricón*…, p. 259.

[479] Plutarco, *Isis y Osiris*, en *Obras morales y de costumbres*, VI,

Francisca Pordomingo y J. A. Fernandez Delgado, trads., Madrid, Gredos, 1995, pp. 92-93.
[480] Papyrus Louvre 3079, *Spiegelberg in Zeitschrift für äegyptische Spräche,* 53 (1917), p. 94 y ss. Citado por Lisa Manniche, *Sexual Life in Ancient Egypt*, Londres y Nueva York, KPI, 1987, p. 59: «I am your sister Isis. There is no other god or goddess who has done what I have done. I played the part of a man, although I am a woman, to let your name live on earth, for your divine seed was in my body». Manniche hace referencia a algunos otros textos muy anteriores, del 1400 a. C., y a otra imaginería sobre el tema, incluido el relieve del templo de Seti I, en Abidos, de la XIX dinastía, en el siglo XIII a. C.
[481] El nombre en jeroglíficos de este rey divinizado a quien los griegos bautizaron como Osiris estaba compuesto por dos signos. El primero representa un asiento, quizá un trono; el segundo, un ojo. La circunstancia de que el primer signo fuera también el adoptado para nombrar a su esposa Isis ha dificultado la interpretación.
[482] Laurent Bricault, Miguel John Versluys y Paul G. P. Meyboom, *Nile Into Tiber. Egypt in the Roman World*, *Proceedings of the 3rd International Conference on Isis Studies*, Leiden, Brill, 2005; esp. el cap. de Paul G. Meyboom y Miguel John Versluys: «The Meaning of Dwarfs in Nilotic Scenes», pp. 170-208.
[483] El original dice:

Non tirar, futtutelo di Cupido,
la carriola; fírmati, bismulo,
ch'io vo' fotter in potta, e non in culo,
Costei che mi to' l cazzo e me ne rido.

Hay una edición española en G. Romano, M. Raimondi, J. F. M. Waldeck y P. Aretino, *Los* Modi *y los Sonetos lujuriosos*, Ana Ávila, ed., Mario Merlino, trad. de los sonetos, Madrid, Siruela, 2008. La traducción es mía. La palabra italiana «carriola» hacía referencia a una plataforma móvil, oscilante.
[484] El original dice:

O cul di latte e d'ostro!
Se non ch'io son per mirarti di vena,
Non mi starebbe il cazzo dritto a pena.

En este caso, la traducción es la de Luis Antonio de Villena, en Pietro Aretino, *Sonetos lujuriosos*, Madrid, Visor, 2007, p. 89.

[485] Michael Harrison, *Fanfare of Strumpets*, Londres, W. H. Allen, 1971, esp. p. 13 y ss.
[486] Natalie Zemon Davis, *Society and Culture in Early Modern France*,

Stanford, Stanford University Press, 1975, cap. V: «Women on Top», pp. 124-151; la cita es de la p. 129.
[487] El erudito de las carcajadas, *Jin Ping Mei*, Alicia Relinque Eleta, trad., pról. y notas, Girona, Atalanta, 2010. Para la escena del columpio, véase esp. el cap. 25.
[488] Jayadeva, *Gita-Govínda. Love Songs of Radha and Krishna*, Lee Siegel, trad. al inglés, Nueva York, Clay Sanskrit Library, New York University Press, 2009, p. 41.
[489] Ibídem, p. 179.
[490] Ibídem.
[491] Para un debate sobre la obra conocida como *Kamasutra* en español, véase Luce López-Baralt, *Un Kāma Sūtra español*, Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2017, y para el tema que nos ocupa, véanse las pp. 456-458.
[492] Al-Nafzawi [o Al-Nefzawi], *El jardín perfumado*, Ignacio Gutiérrez de Terán y Naomí Ramírez Díaz, eds., Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2014, p. 123: «No la coloques en ningún caso a horcajadas, encima de ti, pues temo que su agua, al verterse, se te introduzca en el conducto de la uretra, lo cual origina infecciones hepáticas tan nocivas como letales».
[493] Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, María Hernández Esteban, ed., trad. y notas, Madrid, Cátedra, 1984, I, 4, 18, p. 177: «Tessa, esto me lo has hecho tú, que no quieres más que estar encima; ¡ya te lo decía yo!».

CONCLUSIONES

[494] Ferdowsi, *The Shánáma of Firdausí*, trad. al inglés de Edmond Warmer, Londres, Paul, vol. I, pp. 133-134: «[...] These works achieved, Jamshíd ambitioned / Rank loftier still, and by his royal Grace / Made him a throne, with what a wealth of gems / Inlaid! which when he willed the dívs [unos demonios] took up / And bare from earth to heaven. There the Sháh, / Whose word was law, sat sunlike in mid air». La asociación entre el trono y los columpios la estableció el sabio Al-Bîrûnî en su *Cronología*. Traducción inglesa, *The Chronology of Antient Nations. An English version of the Arabic text of the Athâr-ul-Bâkiya of Albîrûnî, or "Vestiges of the Past",* trad. de Eduard Sachau, Londres, Publication for the Oriental fund of Great Britain, 1879, vol. 1, p. 200 [p. 216]: «Another account of the reason why it was made a feast day is this, that Jamshîd, on having obtained the carriage, ascended it on this day, and the Hinns and Dêws carried him in one day through the air from Dabâwand to Babel. Now people made this day a feast day on account of the wonder which they had seen during it, and they amused themselves with swinging in order to imitate Jamshîd».

[495] *El Mundo*, 27 de febrero de 2015.

Un libro que revela la increíble historia que hay detrás de un artilugio relegado hoy a los parques infantiles.

La fascinante historia, alejada del parque infantil, de un artilugio empapado de magia, pasiones, leyendas, ritos, goce, erotismo, diversión o muerte.

El columpio ha acompañado a los seres humanos desde la Grecia clásica o la China preimperial. Sus usos han labrado un terreno fecundo entre el arte y la vida, entre el ritual y el conocimiento, entre la cultura y el juego. Javier Moscoso, uno de los ensayistas españoles más originales y prestigiosos, indaga en el placer de la oscilación y explora la universalidad de este instrumento,

principalmente femenino, a través de sus usos, significados y metáforas, con ecos y maravillosas coincidencias en épocas y lugares remotos: de la escoba de la bruja al yoga aéreo, de la horca a cierta postura sexual.

A partir de un agradable balanceo entre la búsqueda de lo universal de sus aplicaciones y el estudio de la experiencia corporal que proporciona, este ensayo ofrece un relato a caballo entre la historia cultural, la antropología, la historia del arte y de la ciencia y la sociología, desde un enfoque esencialmente filosófico. Moscoso explora con brillantez la presencia y el papel del columpio en las obras de Watteau, Fragonard o Goya, entre otros muchos; el movimiento pendular como juego de transposición en el que la mujer adopta la posición dominante; o las asombrosas zonas de confluencia con otras tradiciones culturales, en la India, Corea, Tailandia o China. Relacionado desde la Antigüedad con el sexo y la muerte, empleado por dioses y por locos, instrumento al mismo tiempo erótico y terapéutico, el columpio es un objeto imprescindible, aunque olvidado, en la historia universal de la experiencia humana.

Javier Moscoso (Madrid, 1966) es profesor de investigación en el Instituto de Historia del CSIC. Doctor en Filosofía, ha sido investigador y profesor visitante en las universidades de Harvard y Chicago, en la Universidad de París I Panthéon-Sorbonne y, más recientemente, en el Instituto Max Planck de Historia de la Ciencia de Berlín. Es autor de varias monografías y publicaciones en revistas especializadas, y ha comisariado exposiciones tanto dentro como fuera de España. La más reciente, SKIN, reseñada en la revista Science, reunió a más de cien mil personas en la galería Wellcome Collection de Londres. Es autor de *Historia cultural del dolor* (Taurus, 2011, 2021), publicada originalmente en inglés (Palgrave MacMillan) y galardonada en su edición francesa (Les Prairies Ordinaires) con el premio Libr'à Nous, concedido por los libreros. Su último libro, *Promesas incumplidas*, fue también publicado por Taurus en 2017.

Edición en formato digital: octubre de 2021

© 2021, Javier Moscoso
© 2021, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

Diseño de portada: Penguin Random House Grupo Editorial / Nora Grosse
Imagen de portada: collage a partir de El columpio, Jean-Honoré Fragonard

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*.
El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, https://www.cedro.org) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-306-2320-4

Composición digital: Arca Edinet S. L.

Facebook: penguinebooks
Facebook: taurusseditorial
Twitter: @penguinlibros
Instagram: @ penguinlibros
Youtube: penguinlibros

«Para viajar lejos no hay mejor nave que un libro.»

EMILY DICKINSON

Gracias por tu lectura de este libro.

En **Penguinlibros.club** encontrarás las mejores recomendaciones de lectura.

Únete a nuestra comunidad y viaja con nosotros.

Penguinlibros.club

Penguin Random House Grupo Editorial

Penguinlibros

ÍNDICE

Historia del columpio

Introducción
1. Los afectos
   Vértigo
   Desorientación
   Angustia
   Suspensión
   Impulso
2. La horca
   El mito
   El rito
   El artefacto
3. El yugo
   El rey
   La mujer
   El dios
   El asiento
4. Los mil otoños
   La historia
   La geografía
   El amor
5. El jardín
   Los niños
   El juego
   La Virgen
6. El remedio
   El mareo
   La locura
   La vibración
7. El sexo
   Oscilación
   Inversión
   Venus pendula
Conclusiones

Epílogo
Agradecimientos
Ilustraciones
Listado de ilustraciones

Notas
Sobre este libro
Sobre Javier Moscoso
Créditos